ШЛЯХ ПА ПРАМОЙ ЧАСУ

БІБЛІЯТЭКА
Беларускага літаратурнага аб’яднання
“БЕЛАВЕЖА”

Серыя заснавана ў 1990 г.

Кніга сто восьмая

ШЛЯХ
ПА ПРАМОЙ ЧАСУ

Том 2

Да гісторыі
беларускай літаратуры Польшчы
2008–2018 гг.

Пад рэдакцыяй
Галіны Твардовіч, Анны Альштынюк

Беласток 2019

З святкавання 50-годдзя БЛА “Белавежа”, з харавым калектывам вучняў з Гайнаўскага ліцэя “Знічка”. Беласток, 28 чэрвеня 2008 г. Першы рад (злева): Г. Анішэўская, У. Саўчук, Ю. Буйнюк, Дз. Шатыловіч, Я. Хлябіч, С. Яновіч, Г. Валкавыцкі, В. Швед, Ж. Мартынюк, М. Лукша, С. Карбоўскі; другі рад (злева): Я. Чыквін, Г. Твaрановіч, справа ў гэтым радзе – Я. Карчэўскі, Ю. Баена.

Уступ

Другі том “Шляху па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы. 2008–2018 гг.», які аддаем у рукі шаноўнаму чытачу, з’яўляецца своеасаблівым падсумаваннем шасцідзесяцігадовай творчай гісторыі Беларускага літаратурнага аб’яднання «Белавежа». Трэба адзначыць, што на працягу «белавежскага» перыяду (1958–2018) зацікаўленасць творчасцю беларускіх пісьменнікаў Польшчы выказала ці не звыш сотні даследчыкаў. У першым томе «Шляху па прамой часу» (2007 г.), прысвечаным 50-годдзю БЛА «Белавежа», было змешчана 29 артыкулаў. Звыш дваццаці асоб спрычыніліся тады да асэнсавання феномену існавання беларускай літаратуры ў Польшчы. Пры перавазе ў аўтарскім калектыве прадстаўнікоў з Беларусі (Галіна Тычка, Мікола Мішчанчук, Міхась Тычына, Вольга Шынкарэнка, Ала Сямёнава, Ала Брадзіхіна, Уладзімір Конан, Уладзімір Мархель, Юрый Паталкоў, Анатоль Раманчук, Ала Петрушкевіч, Людміла Сінькова, Вераніка Стральцова, Уладзіслаў Рубанаў, Пятро Васючэнка, Алесь Макарэвіч, Лада Алейнік, Серафім Андраюк) прадстаўлены былі даследчыкі з Польшчы (Базылі Белаказовіч, Надзея Панасюк, Ян Чыквін), а таксама з Англіі (Арнольд Макмілін). У другім томе «Шляху па прамой

часу” змешчана 36 самых розных па жанру, тэматыцы і метадалогіі літаратуразнаўчых прац. Пры тым варта падкрэсліць, што з вялікай кагорты беларускіх даследчыкаў, якія ў 80–90 гадах мінулага стагоддзя адзначыліся ў першым томе, у другім прадстаўлена толькі пяць асоб, што дае падставы да высновы аб тым, што дыяпазон рэцэпцыі творчасці польскіх беларусаў істотна пашырыўся новымі імёнамі беларускіх даследчыкаў.

У пасляслоўі да першай кнігі “Шляху па прамой часу” яе рэдактар і шматгадовы старшыня “Белавежы” Ян Чыквін выдзеліў канцэптуальна важныя моманты ў развіцці літаратурнага аб’яднання: “Пісьменнікі «Белавежы», сапраўды, шчыльна запоўнілі сваю этнічную прастору культурна-эстэтычным зместам. З поўным правам можна сказаць, што другая палова XX стагоддзя належыць у беластоцкім краі найперш «белавежцам». Самадастатковасць і ўнікальнасць «Белавежы» – не толькі ў тым, што гэта адзіная ў гісторыі Беларусі, па-за яе межамі, творчая арганізацыя са знакам шматгадовай нацыянальнай духоўнай культуры. Яе выключная каштоўнасць таксама і ў тым, што беларускія пісьменнікі Польшчы сваім жыццёвым вопытам і пісьменніцкай дзейнасцю наследуюць спаконную культурна-духоўную традыцыю Беларусі: тую, якая фарміравалася Кірылам Тураўскім, Ефрасінняй Полацкай, Францішкам Скарынам і, урэшце, супрасль-заблудаўскімі кніжнікамі, асветнікамі”[1].

Уласна гэта сцверджанне аб нацыянальна-культурнай ролі “белавежцаў”, адзінстве і непадзельнасці беларускага прыгожага пісьменства, яго пачаткаў, дзе б, урэшце, ні стваралася беларуская літаратура, у значнай ступені тлумачыць шматгадовую гісторыю існавання арганізацыі, у якой адра-

[1] *Шлях па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы. 1958–2008 гг.*, пад рэд. Яна Чыквіна, Беласток 2007, с. 317.

зу, ад пачатку суіснавалі ды суіснуюць і творча супрацоўнічаюць некалькі творчых пакаленняў прадстаўнікоў беларускай меншасці ў Польшчы. І не выпадкова, напрыклад, адзін з апошніх "белавежскіх" альманахаў распачынаўся творамі заснавальнікаў аб'яднання, а заканчваўся вершамі зусім маладых сяброў арганізацыі, можна сказаць, іхніх унукаў[2]. І вось "Белавежа" ўступіла ў сёмы дзясятак творчага жыцця, адзначыўшы ў маі 2018 года свой важкі 60-дзесяцігадовы юбілей вялікай міжнароднай навуковай канферэнцыяй.

Вядома, паказчыкам значнасці кожнай мастацка-эстэтычнай з'явы, стымулам для далейшага развіцця з'яўляецца яе асэнсаванне крытыкай і найперш кваліфікаванымі літаратуразнаўцамі, бо гэта ж менавіта яны ўключаюць або і не ўключаюць новыя артэфакты ў агульны кантэкст нацыянальнай літаратуры. А гісторыя "Белавежы" дае падставы для асабліва ўважлівага, шматбаковага разгляду не толькі яе творчага набытку, але і для размовы аб асэнсаванні гэтага набытку, а разам з тым ужо і перыядызацыі крытычна-літаратуразнаўчай думкі. Так, па першым часе, што відавочна сведчыла аб культурна-творчым патэнцыяле самой "белавежскай" сябрыны, найаператыўная ацэнка творчасці рабілася самімі "белавежцамі" на "ніўскай" Літаратурнай старонцы "Белавежы", гэтым яе "творчым варштаце", як своеасаблівай літаратуразнаўча-крытычнай секцыі класічнага пісьменніцкага саюзу[3]. І амаль ад самага пачатку існавання "Белавежа" прыцягнула ўвагу менавіта польскіх перакладчыкаў і літаратуразнаўцаў: Фларыян Няўважны, Ян Гушча, Мар'ян Юркоўскі, Віктар Варашыльскі, Яўгеніюш Кабатц, Ежы Літвінюк, Вальдэмар Смашч, Эльжбэта

---

[2] *Белавежа*. Літаратурны альманах, пад рэд. Я. Чыквіна, Беласток 2011.

[3] Тварановіч Г., *Дынаміка развіцця "белавежскай" крытычнай думкі* (1958–1998), (у:) *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб'яднанне "Белавежа": станаўленне, праблемы, асобы*, Беласток 2012, с. 10–220.

Фяліксяк, Ян Леаньчук і інш. – гэта яны спрычыніліся ў першыя «белавежскія» дзесяцігоддзі да папулярызацыі незвычайна багатай па шматлікіх паказчыках літаратуры беларусаў Польшчы.

Тым часам, як бы парадаксальна, але творчасць беларускіх пісьменнікаў Польшчы ў метрапольнай Беларусі доўгі час прадстаўлялася досыць спарадычна, асобнымі імёнамі. Праўда, у сямідзесятых гадах ў Мінску выдалі паэтычны зборнік Алеся Барскага "Мой бераг" (1975), Віктара Шведа "Дружба" (1976), Сакрата Яновіча "Сярэбраны яздок" (1978). І, магчыма, яны стымулявалі зацікаўленасць да "белавежскай" атлантыды ў метраполіі. На пераломе 80–90-х гадоў мінулага стагоддзя з'яўляюцца кнігі А. Барскага ("Лірычны пульс", 1987 і "З пабачанага і перажытага", 1992), Я. Чыквіна ("Светлы міг", 1989), В. Шведа ("Мая зялёная Зубровія", 1990), М. Гайдука ("Трызна", 1991), В. Петручука ("Пожня", 1991), С. Яновіча ("Самасей, 1992), Н. Артымовіч ("З неспакойных дарог", 1993), М. Шаховіча ("Кліч", 1993). У 2000 годзе ў слынным «Беларускім кнігазборы» пабачыў свет салідны том "Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX стагоддзя" з грунтоўнай прадмовай Уладзіміра Конана. Паказальна, што Міхась Скобла ў аўтарскай анталогіі беларускай паэзіі XX стагоддзя[4] змясціў вершы дванаццаці "белавежцаў". З таго часу ў мінскіх часопісах усё часцей друкуюцца рэцэнзіі, творчыя партрэты, аглядныя і канцэптуальныя артыкулы, разнастайныя водгукі. Ва ўніверсітэцкіх аўдыторыях чытаюцца студэнтам спецыяльныя курсы па творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы. Раздзел пра творчасць беларускіх пісьменнікаў Польшчы быў уключаны, што само па сабе ўжо знамянальна, у чатырохтомную

---

[4] *Краса і сіла*. Анталогія беларускай паэзіі XX стагоддзя, склад. Міхась Скобла, Мінск 2003.

акадэмічную “Гісторыю беларускай літаратуры”[5]. Пачалі актыўна выступаць літаратуразнаўцы з Беларусі і ў польскіх беларусазнаўчых ды навуковых выданнях (Беласток, Варшава, Люблін, Ольштын).

Напрыканцы васьмідзесятых гадоў мінулага стагоддзя сігналізуе аб сабе таксама новы перыяд у рэцэпцыі творчасці «белавежцаў» польскімі даследчыкамі, плёнам якога стане абарона дзвюх габілітацыйных[6] і дзвюх доктарскіх прац[7]. На пераломе міленіумаў выходзяць у свет універсітэцкія прафесарскія даследаванні, а менавіта кніга Яна Чыквіна “Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа” (Беласток 1998), у якой аналізуецца творчасць як эміграцыйных беларускіх пісьменнікаў, так і шэрагу “белавежцаў”, а таксама кніга Аляксандра Баршчэўскага “Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы” (Мінск 2001), у якой аўтар звярнуўся да творчасці 31 “белавежца”.

Шэраг крытычна-літаратуразнаўчых прац, прысвечаных творчасці “белавежцаў”, выходзіць у серыі “Бібліятэка БЛА «Белавежа»”, што заіснавала з 1989 года. Распачалося асэнсаванне “белавежскага” плёну, лёсавых і літаратурных сувязей кнігамі ўжо ўзгаданай Т. Занеўскай[8]. У 2000 годзе пабачыла свет манаграфія Анатоля Раманчука “Гарыць мая свяча. Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна”, ствара-

---

[5] Гніламёдаў У.В., *Літаратурнае жыццё на Беласточчыне*, (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4-х т., Мінск 2003, т. 4, кн. 2, с. 701–741.

[6] Teresa Zaniewska, *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Warszawa 1998; Helena Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Kraków 2012.

[7] Beata Siwek, *Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego “Białowieża” wobec problematyki ojczyźnianej*, Lublin 2004; Анна Саковіч, *Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы “белавежцаў”*, Беласток 2012.

[8] Teresa Zaniewska, *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*, Białystok 1992; Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993.

ная на аснове кандыдацкай дысертацыі, абароненай аўтарам у Інстытуце літаратуры НАН Беларусі. Праз пяць гадоў была выдадзена, прысвечаная найперш "белавежскай" тэматыцы, кніга Людмілы Зарэмбы[9]. Даследаванне творчасці "белавежцаў" здаўна з'яўляецца адным з навуковых прыярытэтаў Галіны Тычко і Алы Петрушкевіч, што знайшло адлюстраванне ў многіх іх публікацыях, а таксама ў кнігах, што пабачылі свет у "Бібліятэцы БЛА «Белавежа»"[10].

Можна з поўным правам сказаць, што двухтомнік выбранага крытычна-літаратуразнаўчай думкі аб творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы "Шлях па прамой часу" з'яўляецца падвядзеннем вынікаў шасцідзесяцігадовага існавання "Белавежы", адкрываючы новыя творчыя далягляды як для саміх "белавежцаў", так і для ўсёй беларускай літаратуры.

Галіна Тварановіч

---

[9] Людміла Зарэмба, *Слова ў зменлівым свеце. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005.

[10] Галіна Тычка, *Нацыянальнае, індывідуальнае, агульначалавечае*, Беласток 2015; Ала Петрушкевіч, *«Белавежа»: постаці, творы, героі*, Беласток 2018.

ЧАСТКА
ПЕРШАЯ

У ПАЛІМПСЕСТ БАЦЬКАЎШЧЫНЫ
“БЕЛАЯ ВЯЗЬ НЕЎМІРУЧАЙ ПАМЯЦІ”

Людміла Сінькова
Мінск

Пафас творчасці “белавежцаў” у сітуацыі беларуска-польскага памежжа

Сітуацыя беларуска-польскага памежжа на Беласточчыне сапраўды адмысловая. Беларусы жывуць тут, ля Белавежскай пушчы, з часоў Вялікага Княства Літоўскага і I Рэчы Паспалітай. І не раз беларусы, застаючыся на ўласнай сядзібе, мусілі мяняць сваё грамадзянства і дзяржаўную прыналежнасць. Не раз заваёўнікі прыходзілі на гэтую зямлю. І заўсёды з уласнымі імператывамі. Але нават пасля сусветных войнаў, што выганялі людзей у бежанства, беларусы не выракаліся сваіх палеткаў і сваёй пушчы, а вярталіся да іх з выгнання. Людзі ішлі ў родныя мясціны з далёкіх краёў, са збройных шыхтоў, з лагераў і высылак. У XIX–XX стагоддзях апыналіся ў дзяржавах з уладай або прускай, расійскай, польскай, або беларускай ды савецкай беларускай, або нямецкай. З 1945 года – польскай прасавецкай, а з 1989 г., пасля скасавання СССР, – польскай. На сёння (з 2004 года), будучы часткай Польскай Рэспублікі, Беласточчына ёсць і часткай Еўрапейскага саюза.

Як у такіх варунках развівалася літаратура на Беласточчыне?

Найперш яна адлюстроўвала быццё. Яна была прыстанкам і адхланнем для беларускай душы. Была праўдзівым

люстэркам радасцяў і засмучэнняў неpаможнага жыцця, якое тут заставалася самім сабою ва ўсе часы. Усе тэмы, што цікавяць чалавека, які рэфлексуе – з юначых год і да сівой сталасці, адлюстраваліся ў творчасці “белавежцаў”.

Ды з-за згаданага месцазнаходжання на скразняках вялікай гісторыі, здавалася б, душа беларуская магла і выстыць, мог і сам дух беларускі выветрыцца. Сапраўды, ці не запанавала ў беларуса-“белавежца”, жыхара сучаснай Польшчы, светаадчуванне “няпэўна-памежнае”, “транзітнае”, пра якое шмат пішуць тэарэтыкі посткаланіялізму?

Відавочна ж, што ў свеце адбываецца ўсё больш глыбокае “расхістванне ідэнтычнасці” чалавека. Глабалісты робяць акцэнт на тым, што разбураецца найперш нацыянальная ідэнтычнасць. Згодна з тэорыяй, *памежны інтэлектуал жыве ў цэлым свеце, а не ў пэўнай культуры або краіне*[1]; і асноўным сюжэтам, нават метасюжэтам сучаснасці ўсё больш выразна робіцца наратыў сустрэчы з іншым, інакшасць і яе зняцце (або не-зняцце)[2].

Аднак жа ніякая тэорыя, як вядома, не роўная разнастайнаму жыццю. Яна (як сказана ў “Фаўсце” Гётэ), *...сухая, дружа мой, / а дрэва / жыцця заўсёды вечна зелянее* (пераклад В. Сёмухі). Абагульняючы факты, кожная тэорыя непазбежна спрашчае ўніверсум; яна скіраваная толькі на адну іпастась шматграннай ісціны, дапамагаючы нам спасцігаць найперш заканамернасці. Тэорыя ніколі стоадсоткава не супадае з рэальнасцю – і тым больш з практыкай у такой сферы, як духоўнае, духоўнасць.

І варта толькі, у згодзе з тэорыяй, уявіць сябе па-за нацыянальным, наднацыянальным, бадай што гамункулусам

---

[1] М. Тлостанова, *Постсоветская литература и эстетика транскультурации*, Москва 2004, с. 10.

[2] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997; Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку*, Беласток 2005, с. 21.

з прабіркі, як адчуеш, што тым самым ты абражаеш радавод сваіх бацькоў, зусім канкрэтных сваіх продкаў. А калі паспрабуеш адчуць сябе татальна няпэўным, транзітным, прамежкавым-памежным, дык адразу ж трапіш у сілкі, як мінімум, неўрастэніі ды хранічнага кагнітыўнага дысанансу, бо роля "свайго сярод чужых, чужога сярод сваіх", адчуванне няздатнасці да выбару – гэтая роля і гэтае адчуванне згубныя для псіхікі. "Чалавекам свету" добра пачувацца толькі тады, калі ўнутры сябе таксама маеш свой свет, сваё духоўнае апірышча.

Ды і спроба зусім абясцэніць, абвясціць архаікай этнічны складнік і яго ролю ў жыцці сучаснага глабалізаванага грамадства (яна асабліва рэзка вылучылася на пераходзе з XX у XXI стагоддзе), дарэчы, ужо цалкам выявіла сваю заганнасць. Бо этнічныя праблемы ў сучасным свеце не толькі не размыліся, не сплылі, а абвастрыліся надзвычайна. Апафеоз прамежкавасці, маргінальнасці, у тым ліку нацыянальнай, у рэальным жыцці дэструктыўны і правакатыўны. А вось павага да нацыянальнай культурнай традыцыі заўсёды будзе засцерагаць і ад энтрапіі, і ад залішняй агрэсіўнасці.

Уладзімір Гніламёдаў, аўтар артыкула "Літаратурнае жыццё на Беласточчыне" ў акадэмічнай "Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя" ў 4 тамах, 6 кнігах (далей – ГБЛ), выдадзенай у Мінску, смела сцвярджае: *Польшча – краіна дзвюх літаратур: польскай і беларускай. Іншыя нацыі Польшчы не дасягнулі такой значнасці, заўважанасці ў Еўропе, як польскія беларусы*[3].

І сучаснае сацыялагічнае літаратуразнаўства па П'еру Бурдзьё, калі б узялося за вывучэнне гэтага пытання, выснову акадэміка Гніламёдава пэўна пацвердзіла б. Бо статы-

---

[3] У. Гніламёдаў, *Літаратурнае жыццё на Беласточчыне*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*; У 4 т., 1986–2000, Мінск 2003, т. 4, кн. 2, с. 721.

стыка пазіцый “белавежцаў” у польскім літаратурным полі ўражвае. Ужо да 55-годдзя “Белавежы” Галіна Тварановіч змясціла ў друку артыкул “Беларуская літаратура ў Польшчы”[4] з яскравымі ацэнкамі ў лічбах плёну братоў-беларусаў; а ў часопісе “Тэрмапілы” за мінулы, 2017 год пададзены бібліяграфічны спіс ад сяброў “Белавежы” з 265 назваў[5]. І гэта толькі значныя аб’ёмам, рознажанравыя кніжкі і зборнікі, а таксама салідныя часопісы, якімі найбольш апекаваўся, мяркуючы па бібліяграфічных апісаннях, цяперашні старшыня аб’яднання “Белавежа”, прафесар Ян Чыквін. Тут яшчэ не ўлічана бягучая публікацыйная плынь! Яна, плынь, найважная, бо літаратура – гэта не толькі аўтары і выданні, але і разгалінаваная камунікацыя. Літаратуры, і асабліва беларускай, для нармальнага развіцця патрэбен жывы агульнакультурны працэс – са сваімі стратэгіямі ды мэтамі. І ён тут створаны. Уражвае аформленасць і сталасць розных беларускіх культурных інстытуцый, самавітая чыннасць беларусаў у Польшчы. Як сказаў бы французскі калега Бурдзьё, навідавоку – салідны сімвалічны капітал: духоўны, нятленны...

Канешне, за гэтым стаіць вялікая, напружаная і натхнёная, творчая і арганізацыйная, індывідуальная і супольная праца – ужо як мінімум трох пакаленняў “белавежцаў”: натуральна, што літаратурна-мастацкае аб’яднанне “Белавежа” выспявала разам з асяродкамі Беларускага Грамадска-культурнага Таварыства ў Польшчы і беластоцкага штотыднёвка “Ніва”...

Цяжкога на шляхах “белавежцаў” было нямала. Пасля Другой сусветнай вайны збег гістарычных падзей прак-

---

[4] Г. Тварановіч, *Беларуская літаратура ў Польшчы*, [online], http://www.tbm-mova.by/monitoring22.html [доступ: 09.05.2017].

[5] *Бібліяграфія (1958–2016). Беларускае літаратурнае аб’яднанне «Белавежа»*, «Тэрмапілы» 2017, № 21, с. 275–295.

тычна вяртаў духоўнае жыццё беларусаў беластоцкага рэгіёну назад: з сярэдзіны XX стагоддзя ў яго пачатак. Літаратурную чыннасць давялося пачынаць нібы ab ovo: пасля Гарэцкага, Аляхновіча, Тарашкевіча, Абдзіраловіча, Жылкі, Танка, Брыля – пачынаць ізноў з таленавітых самародкаў. Прыцягваюць увагу такія імёны з альманаха "Белавежа", № 1 за 1965 год (вылучаныя Галінай Тварановіч), як Антось з Лепеля, Уладзіслаў Дваракоўскі, Уладзімір Паўлючук, Сымон Раманчук, Вінцук Склубоўскі, Янка Целушэцкі, інш. "Белавежцам" як быццам было наканавана ізноў вярнуцца на кругі тутэйшасці і з рунню новых талентаў вырашаць тую ж праблему нацыянальнай ідэнтыфікацыі, якую ўжо адрэфлексавалі ў першай трэці мінулага стагоддзя нашы класікі, у тым ліку лідары Заходняй Беларусі.

Зрэшты, з часоў Скарыны ўся беларуская літаратура не раз трапляла ў вязьмо падобных гістарычных абставін, але кожны раз адраджалася нанова!

Неўзабаве за афіцыйнымі межамі БССР у 1956 годзе з'явілася беластоцкая "Ніва" на чале з Георгіем Валкавыцкім. Аналогія найперш з вопытам і пафасам славутай газеты "Наша Ніва" (1906–1915) узнікае непазбежна. Можна заўважыць таксама перазовы "белавежскай" літаратуры з пафасам савецкіх лірыкаў часоў "адлігі". І ўсё ж з традыцыйна-беларускай стылістыкі – патрыятычнай, шчырай, зямной ды звязанай з народнай смехавой культурай, пачыналі ў Польшчы амаль усе "белавежцы": ад самых старэйшых да рэзкага Сакрата Яновіча, праніклівай Міры Лукшы, іншых.

Прыгадаем таксама, што пачынаць беластоцкай "Ніве" давялося не ў часы пасіянарнага ўздыму народаў на ўскрайках Расійскай імперыі, якая развальвалася, а ў часы пасляваеннай хрушчоўскай знешняй палітыкі. Як тое ўплывала на беларускую чыннасць у Польшчы, з досціпам расказана

ў аўтабіяграфічных кнігах Г. Валкавыцкага "Віры. Нататкі рэдактара" (1991), "Белая вязь" (1998). Функцыянальна беластоцкая "Ніва" адыграла тую ж ролю, што і яе папярэдніца: яна згуртавала культурныя сілы. Але, акрамя гэтага, беластоцкая газета зрабілася не архаічнай, а сучаснай, больш смелай у адлюстраванні, напрыклад, прыватнага жыцця асобы, яе інтымных праблем, чым друк у БССР. Беластоцкая "Ніва" зрабілася адным з самых паспяховых выданняў у Польшчы, была папулярнаю ў Савецкай Беларусі. Айчынныя пісьменнікі яе актыўна выпісвалі; з прыемнасцю чытаецца яна і сёння. Згадаем тут імёны яе актыўных стваральнікаў: гэта Г. Валкавыцкі, Я. Жамойцін, В. Швед, С. Яновіч, В. Луба, Я. Мірановіч, Я. Вапа, У. Гайдук, М. Лукша, Ю. Туронак, А. Латышонак, інш.

У выніку акадэмічная ГБЛ падае такую ацэнку творчым набыткам "белавежцаў" ад У. Гніламёдава: *Можна гаварыць пра існаванне дзвюх беларускіх літаратур у адной: айчыннай беларускай і польскай беларускай*[6].

Калі так, то якая ж яна сёння, "польская беларуская"?

Азначэнне, парадаксальнае з пункту гледжання фармальнай логікі, бяру ў двукоссе як аказіяналізм: ён будзе зразумелы для таго, хто глядзіць на розныя беларускія анклавы-рэгіёны з метраполіі... Яшчэ варта згадаць тут, што на зыходзе XX стагоддзя не толькі літаратуру Польшчы з беларускімі маркёрамі рознага ўзроўню, але і такую літаратуру ўсяго беларускага замежжа – блізкага і далёкага, прычым як у прасторы, так і ў часе, – актыўна прапагандаваў знакаміты "заходнік", ураджэнец Слоніма, прафесар, член-карэспандэнт НАН Беларусі Алег Лойка[7].

---

[6] У. Гніламёдаў, *Літаратурнае жыццё на Беласточчыне*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*, с. 721.

[7] А. Лойка, *Роўнакутны трохвугольнік, або Ад Палямона да Максіма Танка*, Мінск 2003.

Безумоўна, беларускае слова, народжанае ў дзяржаве польскай, адкрытае і ўважлівае да здабыткаў усяго ўніверсуму. Але найперш, канешне, літаратура "белавежцаў" угрунтаваная ў радаводную традыцыю, яскрава выяўленую Купалам (*Ад прадзедаў спакон вякоў мне засталася спадчына...*) і Коласам (*Вобразы мілыя роднага краю, смутак і радасць мая...*). З непазбежным ростам польскіх і заходнееўрапейскіх уплываў найбольш запатрабаванымі з беларускіх скарбаў для "белавежцаў" сталіся набыткі М. Багдановіча па засваенні іншакультурнага вопыту, лірызм Я. Брыля, эстэтычная шырыня Максіма Танка, чый верлібр не стрыножыў нават сацыялістычны рэалізм, смелая апеляцыя да гісторыі У. Караткевіча, авангардызм А. Разанава. (Уплывы з польскай літаратуры – гэта больш спецыяльная тэма, што патрабуе асобнай гаворкі.)

Можна сказаць, што аптымальным арыенцірам у эстэтыцы для "белавежцаў" сучасных сталася вядомая эстэтычная аксіёма: ісці наперад – значыць расці на сваім грунце, беручы ўсё лепшае па-за ім. Нездарма, ствараючы выдатныя партрэты многіх слынных суайчыннікаў, Ян Чыквін і Аляксандр Баршчэўскі з асаблівай увагай пісалі артыкулы пра стыль ды шляхі Янкі Купалы і М. Багдановіча, Н. Арсенневай і Я. Юхнаўца, М. Сяднёва і Л. Геніюш, Максіма Танка і А. Разанава (Чыквін[8]), пра У. Жылку, Я. Германовіча і У. Сядуру-Глыбіннага (Баршчэўскі[9])...

У набытках жа саміх "белавежцаў" прафесар Ян Чыквін таксама падкрэсліў уласна-беларускія адметнасці (гэта быў

---

[8] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997; Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку*, Беласток 2005; Я. Чыквін, *Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя*, Беласток 2014.

[9] А. Баршчэўскі, *Беларуская эміграцыйная пісьмовасьць*, Варшава 2004; А. Баршчэўскі, *Лёсы беларусізацыі ў асьвятленні эміграцыйнага дасьледчыка Ўладзімера Глыбіннага*, "Acta Albarutenica", t. 11, Warszawa 2011; А. Барскі, *Выбраныя творы*, Мінск 2011.

артыкул пра паэзію Уладзіміра Гайдука). Тут вылучаны нацыянальныя "першаэлементы", пэўныя "інтэлектуальна-маральныя коды", па якіх можна пазнаць твор беларуса.

Беларуская ў літаратуры Польшчы, піша прафесар Чыквін, – гэта: – *паблажлівасць да людзей і сімпатыя ў адносінах з імі, – схільнасць да гумару, – пагоджанасць са знешнім светам, якая трансфармуецца часта ў пасіўнае сузіранне, – затым заземленасць, амаль язычніцкі культ прыроды, сімвалам якой у славянскіх народаў заўсёды была і ёсць жанчына. Ёй спяваецца гімн і праз яе ўсёй зямлі-прыродзе* ("Ніва", 1977, 10 ліп.). І яшчэ, на думку ўжо акадэміка Гніламёдава, беларускае там, дзе *паэзіяй становяцца наіўнасць і бескарыслівасць*[10].

Безумоўна, усё гэта так. У беларускм менталітэце, вельмі часта траўмаваным, не з'явілася, аднак, зласлівасці і агрэсіўнага непрыняцця ўсяго небеларускага. Наадварот, развілася абвостраная прага суладдзя, гармоніі з сусветам, а таксама гатоўнасць разумець жывое і спачуваць яму.

Але ж беларускае і там, дзе, як пісаў Уладзімір Жылка, *блішча змагарскі пагляд*. Беларушчына – гэта заўсёды свядомы выбар: тое маглі б пацвердзіць не толькі старэйшыя пісьменнікі з Беласточчыны – Георгій Валкавыцкі, Янка Жамойцін, Віктар Швед, Дзмітры Шатыловіч, Васіль Петручук, Алена Анішэўская, але і іх наступнікі на роднай ніве. Беларускае адстойванне ўласных ідэалаў выявілася не толькі ў літаратуры, але і ў самім жыцці – найперш у тым, што самавітыя сучасныя "белавежцы" не зняверыліся ў сабе. Свае мастацкія таленты праз беларускую мову яскрава раскрылі Алесь Барскі, Мікола Гайдук, Ян Чыквін, Янка Анісэровіч (Яша Бурш), Сакрат Яновіч, Уладзімір Гайдук, Надзея Артымовіч, Юрка Геніюш, Міхась Шаховіч, Юрый Баена; Міра Лукша, Жэня Мартынюк, Віктар Стахвюк, Міхась Ан-

---

[10] У. Гніламёдаў, *Літаратурнае жыццё на Беласточчыне*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*, с. 723.

драсюк, Валодя Саўчук, Юрка Буйнюк, Юстына餐Каролька, Лідзія Маліноўская, Кацярына Сянкевіч...

Не беручыся характарызаваць усе фарбы творчых індывідуальнасцей “белавежцаў”, (пра іх нямала пісалі Я. Чыквін, А. Баршчэўскі, У. Гніламёдаў, У. Конан, А. Макмілін, Г. Твврановіч, Г. Тычко, В. Шынкарэнка, А. Макарэвіч, А. Брадзіхіна, А. Петрушкевіч, А. Мельнікава, Л. Алейнік і інш.), вернемся яшчэ раз да адной, самай традыцыйнай з іх: менавіта мастацкая непасрэднасць адметнага кшталту вельмі высока ацэньваецца даследчыкамі з Рэспублікі Беларусь. Мы ведаем, **што** пра такую эстэтыку напісаў у свой час Максім Багдановіч, маючы на ўвазе хрэстаматыйныя вершы ранняга Якуба Коласа: жывая вада глыбокага шчырага пачуцця адухаўляе рэчыўна-апісальныя, на першы погляд, малюнкі, і робіць простае высокім.

Калегі вылучалі падобныя рысы, напрыклад, у паэзіі Віктара Шведа, называючы яго *місійным* паэтам (услед за азначэннем Г. Валкавыцкага ў “Ніве”, 1990, № 25), бо ў маўленні Віктара Шведа ўвесь час узнаўляліся менавіта выявы беларускага суладнага светаадчування, традыцыйнай беларускай ментальнасці. Гэта – падабаецца многім аматарам прыгожага пісьменства. Відаць, такая адухоўленая прастата ўваходзіць у рэзананс з густамі многіх чытачоў. Яе ж, але больш ці менш мадэрнізаваную, знаходзім таксама ў вершах Уладзіміра Гайдука, Жэні Мартынюк... Не забудземся, што літаратура – яшчэ і справа густу, які выхоўваецца пэўным часам і культурным асяродкам.

Усім вядомая цэнзура сацыялістычных часоў па абодва бакі беларуска-польскай мяжы ў другой палове XX стагоддзя, безумоўна, спараджала гіпертрафію пэўных тэм і пэўнай эстэтыкі, схіляючы да стылёвага кансерватызму. Але нішто не можа зацугляць мастацкую думку творцы. І беларуская літаратура нястомна самасцвярджалася, чуйна рэагуючы на тыя новыя магчымасці для бесцэнзурнага выказ-

вання (і эстэтычныга, і фактаграфічнага), што адкрываліся перад ёю.

І калі нават заўважыць той кансерватызм у максімальным акцэнце на традыцыі, то гэта зусім не будзе пярэчыць любові да авангаду або поставангарду ў літаратуры. Беларуская традыцыя не пярэчыць ніякай любові. Але яна захоўвае – кансерватыўна! – чалавечнасць і верніцкі пафас. Пра эта – паэзія А. Баршчэўскага (Барскага), Я. Чыквіна, Н. Артымовіч, Г. Твардовіч... Нават інтэртэкстуальнасць, больш прыдатная для скепсісу, ці ні ва ўсіх "белавежцаў" часцей спалучаецца з памкненнем да прыгажосці і дабра.

Кожны творца з "Белавежы" транслюе свой свет. Але ўсіх "белавежцаў" на лірычнай хвалі паяднаў філосаф Уладзімір Конан: *Паміж еўрапейскім і славянскім масівамі згубілася ў шматмоўным літаратурнам моры зялёная беларуская выспа, дакладна названая "Белавежай"*[11]. Тут, лічыў знаўца нашай літаратуры і міфалогіі, захаваліся тыя карані традыцыйнай культуры, якая *ў еўрапейскім рэгіёне перайшла ў фазу цывілізацыі*[12]. Але наймоцная настальгія па натуральнасці засталася, і яе спаталяе "зялёная выспа"...

На зыходзе ХХ стагоддзя разам са сцверджаннем слова ўласна-мастацкага распачаўся сапраўдны бум аўтабіяграфічнай, дакументальна-мастацкай літаратуры: як у Польшчы, так і ў Беларусі. Асабліва заўважным ён зрабіўся пасля прэцэдэнту прысуджэння Нобелеўскай прэміі Святлане Алексіевіч за праўдзівую дакументальна-мастацкую творчасць. Аўтабіяграфічнае пісьменства з першых вуснаў, паміж іншым, сведчыла пра непарыўную сувязь "зялёнай выспы" з "мацерыком", пра цэласнасць беларускага быцця, на-

[11] У. Конан, *Белая вежа літаратуры*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова ХХ ст.*, уклад. Я. Чыквіна, Мінск 2000, с. 4.

[12] Тамсама, с. 3.

шай гісторыі, захаванай у індывідуальнай памяці яе ўдзельнікаў і сведкаў.

Важкае слова тут было прамоўлена "белавежцамі" з пакалення, народжанага ў пачатку 1920-х гадоў. Гэта ўспаміны Янкі Жамойціна "З перажытага" (1996), Георгія Валкавыцкага "У каменным крузе" (2000), Алены Анішэўскай "Пакаленне вайны" (2003). Быў выдадзены і беластоцкі зборнік мемуараў "Лёс аднаго пакалення" (1996, з тэкстамі К. Сідаровіча, Ю. Пракаповіча, Я. Жамойціна, В. Ярмалковіча, пад рэдакцыяй Я. Мірановіча). Пачыналася ж агульнабеларуская мемуарыстыка яшчэ з даўнейшых твораў Ф. Аляхновіча ("У капцюрох ГПУ"), Я. Германовіча (Вінцука Адважнага, "Кітай – Сібір – Масква"), Л. Геніюш ("Споведзь")... Урэшце, звязваючы канцы разарваных радаводаў, у Мінску з'явілася новая серыя кніг з аповядамі пра беларускія лёсы на заходне-ўсходнім памежжы. Гэта "Беларуская мемуарная бібліятэка", прэзентаваная ў 2011 годзе. Пра тое, што беларусы ўсё ж *не растаялі, не расплыліся імглой між чужых* (па слову Н. Арсенневай), сведчаць такія выданні з гэтай серыі, як "Успаміны пасла" Аляксандра Стагановіча, "Пакуль рука пяро трымае" Зоські Верас, "Мае ўспаміны" Марыі Стагановіч, "Партрэт стагоддзя" Яўгена Ціхановіча і інш. (каардынатары серыі – вядомыя даследчыкі літаратуры А. Фядута і Н. Гардзіенка, выдавец М. Шыбко)[13].

Як бачым, размаітыя дзяржаўныя межы аказаліся не ўладнымі скасаваць беларускі этнас. У сучаснай інфармацыйнай прасторы актыўна рэалізуецца магчымасць з патрыятычным пафасам, з любоўю да роднай зямлі падзяліцца перажытым, параўнаць жыццёвы досвед беларусаў з розных яе куткоў, убачыць і сваю, і сусветную гісторыю беларускімі вачыма, увасобіць спасцігнутае ў мастацкім слове.

[13] Гл.: [online], https://novychas.by/kultura/belaruskaja_memuarnaja_b_bl_ja, [доступ: 03.04.2018].

Менавіта ў агульным, цэласным кантэксце выразна бачыцца анталагічны пафас “Белавежы”. Гэта, па-першае, годная самарэалізацыя, нацыянальная культуратворчасць з перспектывай, адкрытай у шырокі свет; і па-другое, асэнсаванне “белавежскага” ўнёску ў чыннасць усёй нацыі, усіх беларусаў свету.

Анжэла Мельнікава
Гомель

Нацыянальныя мастацкія архетыпы ў творчасці "белавежцаў"

У мастацкай літаратуры ўвасоблены ўнікальны духоўны вопыт народа, нацыянальна-культурны код, спасціжэнню якога спрыяе расшыфроўка архетыпных вобразаў і матываў, якія выступаюць у якасці змястоўнай, кагнітыўнай сферы мастацкага пазнання.

Асэнсаванне механізмаў узнікнення і бытавання актуальных для беларускага прыгожага пісьменства архетыпных вобразаў спрыяе разуменню заканамернасцей мастацкага функцыянавання глыбінных нацыянальна-анталагічных пластоў свядомасці. Выяўленне ўзаемасувязі асобных вобразаў і матываў дазваляе акрэсліць нацыянальны вобраз свету як сістэму.

У апошнія дзесяцігоддзі гісторыя менталітэтаў стала адным з папулярнейшых напрамкаў даследаванняў. Яго заснавальнікамі з'яўляюцца французскія медыявісты Л. Феўр і М. Блок. У філасофіі адным з першых да праблемы менталітэту звярнуўся О. Шпенглер. Названая праблема актыўна распрацоўвалася М. Данілеўскім (кніга «Расія і Еўропа»), М. Бярдзяевым, Л. Гумілёвым, П. Сарокіным, Ул. Салаўёвым, А. Тойнбі і інш. Неабходна заўважыць, што даследчыка менталітэту цікавіць, па словах А. Гурэвіча, *вобраз све-*

ту, закладзены культурай у свядомасць людзей дадзенай супольнасці[1].

Разгляд мастацкага твора ў аспекце этнічнай псіхалогіі і менталітэту, праз нацыянальныя міфалагемы і архетыпы дазваляе таксама паказаць арыгінальнасць і ўнікальнасць культуры, яе нацыянальную самабытнасць. Архетып укарэнены ў псіхіцы на ўзроўні калектыўнага падсвядомага. Праз архетыпы адбываецца натуральнае паглыбленне ў гістарычны і культурны вопыт народа.

Архетыпы нясуць у сабе кодавыя, сутнасныя прыкметы светабачання. У дачыненні да творцы яны выяўляюцца ў выбары пэўных тэм, ідэй, сюжэтаў, вобразаў, у стварэнні падобных псіхалагічных сітуацый. Архетыпы ўплываюць на спецыфіку аўтарскага мадэлявання свету. Даследаванне архетыпаў дазваляе вызначыць гісторыка-культурныя канстанты нацыянальнага вобраза свету.

Тэрмін архетып быў уведзены ў навуковы дыскурс К. Г. Юнгам. Паводле К. Г. Юнга, архетыпы – гэта тыя першавобразы, вобразы-міфалагемы, што ўласцівы псіхіцы пэўнай нацыі, расы, чалавецтва, «перадфеномен» калектыўнага падсвядомага: *Гэта не прыроджаныя ўяўленні, а прыроджаныя магчымасці ўяўлення, у нейкім сэнсе апрыорныя ідэі.* (...) *Яны праяўляюцца толькі ў творча аформленым матэрыяле ў якасці рэгулюючых прынцыпаў яго фарміравання*[2].

Аднак на працягу гісторыі народы набывалі свой унікальны вопыт, які ўвасоблены ў нацыянальна-культурных архетыпах. Сёння архетып успрымаецца як вобразна-семіятычнае ўвасабленне культурнай памяці нацыі (работы С. Аверынцава, Ю. Лотмана, Ул. Тапарова, М. Эліядэ).

---

[1] А. Гуревич, *Историческая наука и историческая антропология*, "Вопросы философии" 1988, № 1, с. 60.

[2] К. Г. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству*, [у:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе*, Москва 1987, с. 229.

Каштоўнасць архетыпных вобразаў з'яўляецца выключнай для навуковага аналізу, а мастацкая літаратура выступае рэлевантнай крыніцай для разумення сутнасці нацыянальнага светабачання. У сваю чаргу, асэнсаванне нацыянальных вобразаў і сімвалаў, іх інтэрпрэтацыя асобнымі пісьменнікамі спрыяюць разуменню спецыфікі аўтарскага мыслення.

Вобразнасць паэзіі "белавежцаў" будуецца як на агульнаеўрапейскіх архетыпах культурнага поля, так і на нацыянальных мастацкіх архетыпах. Згодна з Ул. Конанам, *універсальным беларускім мастацкім архетыпам стала малая бацькаўшчына, або "Родны кут", паводле Якуба Коласа*[3]. Вобраз «роднага кута» – скразны ў беларускай літаратуры, пачынаючы ад Ф. Скарыны. Абагулены мастацкі вобраз роднага кута вызначае спецыфіку беларускага вобраза свету, дазваляе асэнсаваць светапоглядную канцэпцыю нацыянальнага прыгожага пісьменства.

Вобраз Бацькаўшчыны, «роднага кута» ў творах "белавежцаў" падаецца не толькі як канкрэтная (у Яна Чыквіна – "Дубічы, Дубічы", "Гайнаўшчына", "Захад сонца ў ваколіцы Дубіч Царкоўных", "У Дубічы штогод прыходзіла вясна". У А. Барскага – *Мае Афіны тут – // назваў іх Бандарамі*[4], *У Бандарах – // Мой аграмадны свет: // Мае Амерыкі, // Сібіры // І Сахары*[5], *Мой Беластоцкі край – мая Айчына!*, *Сямяцічы і Гайнаўка, і Бельск старынны // Саколка ціхая, зялёная Дуброва*[6]; "У Белавежскай пушчы" (Ул. Гайдук), Я. Карпюк:

---

[3] У. Конан, *Архетыпы беларускага менталітэту: Спроба рэканструкцыі паводле нацыянальнай міфалогіі і казачнага эпасу*, [у:] *Беларусіка*: Кн. 2, Мінск 1993, с. 24.

[4] А. Барскі, ****Пейзажы...*, [у:] *Лірычны пульс*, Мінск 1987, с. 20.

[5] Тамсама, с. 36.

[6] А. Барскі, *Беластоцкі край*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы*, Мінск 2000, с. 289.

Мой краявід Падляшша – // радасць маёй душы[7]; В. Швед: *Сню цябе я, вёска Мора*[8], "Бельску" Н. Артымовіч, Дз. Шатыловіч – "Маё Падляшша"), але і як пачуццёвая, псіхалагічная рэальнасць: *Бельск – ікона малітва сон жыццё*[9]*; свет укінуты ў бельскую казку // дзяцінства ў зялёных лугах // панадворак брукаваны шчаслівымі зоркамі*[10] (Н. Артымовіч). Лірычнага героя паэзіі "белавежцаў" вылучае адчуванне інтымнай, унутранай прывязанасці да тэрыторыі, зямлі, на якой давялося нарадзіцца і жыць. Н. Артымовіч: *сцежкі ўсіх // да роднага неба*[11]. Л. Танкевіч:

Тут кожны камень дарагі і блізкі,
І кожны след, дзе ні ступі нагой.
Звычайны дом, дзе радасці калыскай,
Быў свежы хлеб і цёплы сырадой[12].

Такая глыбокая прывязанасць да сваёй зямлі паэтаў "белавежцаў" аформілася ў топасы родны край, родная зямля, родны дом, родная вёска, родны хутар. Родны кут, малая радзіма – гэта комплекс пэўных фактараў, якія складаюць «духоўную тапаграфію» героя твораў "белавежцаў". Трэба адзначыць, што ў канцэпцыі беларускіх пісьменнікаў свая зямля, свой дом складаюць ідэал гарманічнага ўніверсуму.

Прывязанасць да свайго грунту, зямлі героя беларускай літаратуры і беларуса ўвогуле абумоўлена як гістарычнымі абставінамі, так і спецыфікай этнагенезу. І. Бабкоў ха-

---

[7] Я. Карпюк, *Падляшша*, [у:] *Букет Белавежжа. Анталогія краялюбнай паэзіі "белавежцаў"*, Беласток 2001, с. 42.

[8] В. Швед, *Сню цябе я, вёска Мора*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы...*, с. 199.

[9] Н. Артымовіч, ****Бельск – ікона малітва сон жыццё*, [у:] *Дзверы*, Беласток 1994, с. 46.

[10] Н. Артымовіч, ****Свет укінуты ў бельскую казку*, [у:] *Дзверы...*, с. 52.

[11] N. Artymowicz, ****Задуменне*, [у:] *Łagodny czas*, Lublin 1998, s. 42.

[12] Л. Танкевіч, *Звычайны дом*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 63.

рактарызуе новую беларускую ідэнтычнасць як *прасторавую, тутэйшую*, а ў якасці яе маркераў называе адухаўленне прыроды і натуралізацыю культуры: *Гэтая ідэнтычнасць – тутэйшая – імкнецца легітымізаваць сябе праз апрычонасць гэтай прасторы і натуральнасць ладу жыцця...*[13].

Родны кут – цэнтр беларускага вобраза свету, своеасаблівае этнічнае падглеб'е нацыі, што адлюстравана нашай літаратурай. У той час, калі нейкія грамадскія ці дзяржаўныя ўтварэнні ў Беларусі на працягу яе гісторыі не былі стабільнымі, родны кут, родная зямля заставаліся нязменнай каштоўнасцю пры ўсіх сацыяльных пертурбацыях. У сістэме беларускай нацыясофіі «родны кут» як знакавая этнічная і філасофская рэальнасць беларускага быцця паўстае істотным сэнсавым элементам, праз які раскрываюцца і нацыянальныя этычныя каштоўнасці.

«Родны кут» у творах беларусіх пісьменнікаў Польшчы з'яўляецца светам цалкам пазітыўным. Гэты вобраз выступае своеасаблівым кампазіцыйным цэнтрам, вакол якога групуюцца іншыя вобразы. Вобраз «роднага кута» падаецца і як рэальнае месца пражывання, і як духоўны космас нацыі. Канцэптуальным момантам твораў пісьменнікаў Падляшша з'яўляецца сцвярджэнне непадзельнасці ўнутранага свету чалавека (мікракосму) і макракосму радзімы, «родных каранёў». Н. Артымовіч сцвярджае: *у матчынай крыніцы // твае сны // і жыццё*[14]; М. Андрасюк –

Галаву я узяў у дарогу,
і ўзяў з сабою ногі,
толькі сэрца, сэрца пакінуў
у пачатку вялікай дарогі[15];

[13] І. Бабкоў, *Генэалёгія беларускай ідэі*, "ARCHE" 2005, № 3, с. 147.
[14] Н. Артымовіч, ****Ікона*, [у:] *Дзверы...*, с. 58.
[15] М. Андрасюк, *На дарозе*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 9.

Асунок – *Я тут на чужыне сохну і марнею, // Па сваіх мясцінах сумую, сівею*[16]; А. Барскі – *Ёсць на свеце зямля адна, // Дзе пачатак мой і канец*[17]; Т. Грушка – *Родную старонку // шчыра я кахаю, // Яе нізавошта // Я не памяняю*[18]. Ю. Баена – *У Белавежы нашай, // Святыні нашай!...*[19]. Зноў жа А. Барскі сведчыць:

Айчына – Радзіма,
а мы – твае дзеці,
Хто здрадзіў табе,
Не можа быць сынам[20].

Паэт прызнаецца далей: *Айчына і папесціць і палечыць...*[21]; *Бо шчасце наша // У акіяне Белавежы*[22].

У творах пісьменнікаў-“белавежцаў“надзвычай выразна гучыць матыў грунту, сувязі з родным. Так, Н. Артымовіч прагаворвае:

пах бульбы ў кішэнях
пад языком вогнішча старых дрэў
і яснасць родных вокан
у снах[23].

А. Барскі выказвае сваю вернасць роднаму:

І *я* да скону
Буду адгалоссем
Свайго пявучага
Адроджанага краю[24];

---

[16] Асунок, **Ой, ляцелі гусі з блакітнага краю*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 16.
[17] А. Барскі, *Парог*, [у:] *Мой бераг*, Мінск 1975, с. 15.
[18] Т. Грушка, *Родны край*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 38.
[19] Ю. Баена, *Святыня*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы...*, с. 541.
[20] А. Барскі, ****Нас лёс сутыкнуў*, [у:] *Лірычны пульс...*, с. 35.
[21] Тамсама, с. 47.
[22] Тамсама, с. 77.
[23] Н. Артымовіч, ****Свет укінуты ў бельскую казку*, [у:] *Дзверы...*, с. 52.
[24] А. Барскі, ****З крыніцы памяці маёй*, [у:] *Лірычны пульс...*, с. 41.

І толькі ў табе
Зялёны родны краю,
Мой лёс і шчасце[25];

Хай усе дарогі
Вядуць мяне заўжды
да роднай Беларусі[26]

Мне цяжка жыць без тваіх ніваў, // Мне цяжка жыць без тваёй мовы[27]; *Мая песня з тваіх несмяротных карэнняў*[28]; *застанемся у зернях, // загнездзімся ў дрэвах*[29].

Вобраз «роднага кута» адлюстроўвае як этнічныя, так і гістарычныя рэаліі. «Родны кут» – своеасаблівая этнафіласафема, уласны этнічны грунт, яднанне народа на аснове агульнага падглеб'я, зямлі продкаў. Вобразы роднай зямлі, маці, Айчыны, радзімы, дому, мовы – блізкія, узаемадапаўняльныя. Менавіта вобраз роднага краю, роднага кута з'яўляецца моцным кансалідуючым фактарам для беларускай нацыі, раскрывае дамінантныя коды нацыянальнай ідэнтычнасці, этыка-культурную аснову беларускага менталітэту.

З архетыпам роднага кута, вядома, цесна звязаны архетып дому, хаты, свайго гнязда. Вобраз дому з'яўляецца «прасторавым знакам», так званым архетыпам культурнага поля, валодае багатай семантыкай. І менавіта вобраз дому – адзін з самых частотных у творчасці "Белавежцаў". Дом, родны падворак – сімвал упарадкаванага жыцця, ідэальны свет, дзе чалавек жыве ў гармоніі з прыродай: *свае добрыя гнёзды-хаты*[30] (М. Варанецкі). Дом выступае антытэзай хаосу

[25] Тамсама, с. 28.
[26] Тамсама, с. 31.
[27] Тамсама, с. 32.
[28] Тамсама, с. 13.
[29] Тамсама, с. 14.
[30] М. Варанецкі, *Адлятае лета*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 30.

і разбурэнню, сімвалам стабільнасці. А. Шымчук хату параўноўвае з Бацькам: *Ён быў мне – і хата*[31].

Мастацкімі варыяцыямі вобраза дому з'яўляюцца вобразы гнязда, ачагу, каранёў. Матыў вяртання ў родны дом трансфармуецца ў вобразы *жураўлёў, жаўрукоў* (вершы Л. Казюка, Б. Смылы, Л. Танкевіча). Жаданне вярнуцца на малую радзіму адлюстроўвае патрэбу ў душэўным ацаленні: *З неспакойных дарог // вяртаюся ў сваё гняздо*[32], *Шчыміць родны дом*[33]. Лірычны герой М. Шаховіча прызнаецца:

Вяртаюся
Адступнікам і госцем
з душой –
Крывавячай надзеяй,
Як блудны сын[34].

Часта вобраз дому ў творчасці "белавежцаў" паўстае як разбуранае гняздо. У Ю. Баены дом – *гняздо, разбуранае ветрам*[35], у Я. Чыквіна чытаем: *А дом наш, як далёкія ўспаміны... // Без дзвярэй, без тынку і без вокан*[36].

Творчасць пісьменнікаў-"белавежцаў", як і класічнай беларускай літаратуры ў цэлым, вылучае прадметнасць мастацкага вобраза. А. Рагуля адзначае: *Пазнанне ўніверсальных законаў быцця ў канкрэтных рэчах побыту складае адметную рысу нацыянальнага стылю беларускай культуры*[37]. Найбольш частотныя вобразы ў творах "белавежцаў" – печы, парога, прызбы, жыта, палетка, плуга, збожжа, пуні, калосся, ко-

---

31 А. Шымчук, *Бацька*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 87.

32 Н. Артымовіч, ****З неспакойных дарог*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 12.

33 Н. Артымовіч, ****Поўдзень*, [у:] *Белавежжа. Літаратурны альманах*, Беласток 1988, с. 15.

34 М. Шаховіч, *Змярканне*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы...*, с. 487.

35 Ю. Баена, *Спрадвечынм словам*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 18.

36 Я. Чыквін, *А дом наш недзе*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 71.

37 А. Рагуля, *Зерне характва: культурфіласофскія нататкі*, Мінск 2013, с. 153.

ласа, буслоў, лёну, кудзелі, зязюлі, хлеба, гладышоў, плота, збана, зязюлі, радна, жорнаў, баразны, жніва, пожні, нівы, студні, скібы, палатна, сцежкі, канюшыны, касы, саломы, кроснаў, зерня, каранёў, бярозавіка, валошак, страхі, гоняў, аеру, верасоў, кужалю, страхі, гумна, стагоў, раллі, хлеба, сырадою, кудзелі. Відавочным прыкладам тут радкі А. Барскага: *Тут першы раз здружыўся з плугам, // І ў раллю зярняты сеяў, // Касою празвінеў над лугам*[38].

Паэты-"белавежцы" мысляць, па словах А. Рагулі, *у формах тропаў з земляробчай практыкі*[39]: *Жнівень – саламяная кантата* (А. Барскі), *Тут кожнае зерне – словам, // а кожны колас – паэтам* (А. Барскі)[40], *Безупынна тчэ кросны // ніткамі ціхіх праменняў*[41], а таксама яго ж радкі:

Пейзаж майго сэрца
просты.
Ён з самых усмешак
і сосен.
Ён з псальмаў лістоў
клёнавых
і з купалу неба
маёвага[42].

В. Швед перапічае:

Дзедаўская хата
Поўная экспанатаў.
З карэнняў калыска,
Гліняная міска,
Драўляная лыжка,
Двайная гладышка,
Святыя іконы...[43].

---

[38] А. Барскі, *Айчына*, [у:] *Мой бераг*, Мінск 1975, с. 13.

[39] А. Рагуля, *Зерне характва...*, с. 13.

[40] А. Барскі, З цыкла *Пад дрэвам*, [у:] *Белавежжа*, Беласток 1971, с. 28.

[41] Тамсама, с. 30.

[42] Тамсама, с. 31.

[43] В. Швед, *Поўная хата экспанатаў*, [у:] *Беларускія пісьменнікі Польшчы...*, с. 195.

Паказальнымі з'яўляюцца самі назвы вершаў – "Ода саломе" (Уладзімір Шклярук), "Дзялянка сонца" (Яша Бурш). Шматпланавым сімвалам выступае ў творах "белавежцаў" вобраз зямлі, які разгортваецца ў лінейнай сувязі з вобразамі поля, зерня, калосся, жыта. Гэтыя вобразы адначасова і побытавыя, і быційныя, як у З. Сачко:

убегла я ў бацьку
цераз райскія вароты
саламянай страхі
проста на ток гуменны[44].

А. Барскі піша: *І сонцам, бэзам, песняй стаўся я*[45], *Я чую песню ў трысці*[46]; *Колас расце з любові і веры, // Падлітых шчырым потам*[47]. Вось адкуль вырастае філасафізм мыслення паэтаў-"белавежцаў".

Трэба падкрэсліць, што ў творах беларускай літаратуры адбываецца натуральны пераход ад быццёвага, канкрэтнага, побытавага да Быційнага. У айчынным літаратуразнаўстве напісана шмат работ пра адзінства быццёвага і Быційнага. Так, А. Рагуля адзначае: *У «Новай зямлі» рэчы побыту сталі носьбітамі духоўнасці.* (...) *Гегель у «Лекцыях па эстэтыцы» гаварыў, што такая задача можа быць па сіле генію з новай цывілізацыі*[48].

Будзённае паэтызуецца, апяваецца, узнімаецца да пантэістычных канцэпцый рэчаіснасці. У Я. Чыквіна: *Яна зярняты сыпала са жмені, // Яна ўваскрашала загоны*[49];

44 З. Скачко, *Псалом бацьку*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 51.
45 А. Барскі, ****Лук сонца выгнуўся*, [у:] *Лірычны пульс...*, с. 51.
46 Тамсама, с. 74.
47 Тамсама, с. 33.
48 А. Рагуля, *Зерне хараства...*, с. 13.
49 Я. Чыквін, ****Герояў ужо няма – асталіся мундзіры*, [у:] *Кругавая чара*, Беласток 1992, с. 18.

Слухаць музыку любіў мой дзед:
Ад незапісаных гадоў
Круціў пласцінку жорнаў.
І коўш мукі быў поўны[50].

Беларуская літаратура сцвярджае эстэтычную значнасць і самакаштоўнасць Быццёвага. Сялянства ўсведамляецца ёю як субстрат нацыі, традыцыі, створаныя сялянскай культурай, успрымаецца як першакрыніца этычных уяўленняў народа. Менавіта такі падыход вылучае Я. Чыквіна. У вершы ****Даўно нежывы бацька полем ідзе* ў адно з'яднаныя вобразы Бацькі, Селяніна, Захавальніка жыцця, яго асновы:

Даўно нежывы бацька полем ідзе.
                    Ён арэ.
Ён і плуг.
Ён і скіба раллі, і зерне,
І водсвет далёкага раю.

Вочы, якімі ён глядзіць на свет,
Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.

Аўсу бацька ўзяў у радно
Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно[51].

У А. Барскага адзін з любімых лірычных герояў – *Селянін, як тварэц*[52].

На думку А. Рагулі, у беларускай культуры вобраз культурнага героя прадстаўлены дзвюма іпастасямі – вобразамі гаспадара і музыкі. Між тым: *Парадыгма "гаспадар" была асноўнай і дзейснай на ўсіх этапах нацыянальнай гісторыі*[53].

---

[50] Я. Чыквін, *Слухаць музыку любіў мой дзед*, [у:] *Светлы міг*, Мінск, 1989, с. 30.

[51] Я. Чыквін, *Даўно нежывы бацька полем ідзе*, [у:] *Крэйдавае кола*, Беласток 2002, с. 27.

[52] А. Барскі, *****Селянін, як тварэц*, [у:] *Мой бераг...*, с. 22.

[53] А. Рагуля, *Зерне характва...*, с. 8.

У творчасці "белавежцаў" прадстаўлены абодва тыпы, чым і вызначаецца спецыфіка вобраза іх лірычнага героя.

Вызначальная інтэнцыя беларускай культуры разгортваецца як філасофія быцця, імператыў быць, жыць. Адсюль – жыццёвасць, віталізм нацыянальнай літаратуры, што ўказвае на характаралагічную рысу нацыянальнага светапогляду. Прырода ператвараецца ў набытак унутранага свету герояў твораў, форму духоўнага вопыту. Так, Я. Чыквін называе сябе *братам крыніц і травы*[54]. Паэту ўласціва адчуванне, перажыванне Быцця ва ўсёй яго натуральнасці, сапраўднасці (*Як срэбны вецер кліча бярозы!* (*Vita mea*), *Слыхам ледзь ловіш рух лісцяў бясконцы* (***Гарадок на ўскраіне вёскі), *лісце вясны ў сваёй існасці*, "пакланенне перад жыццём", згодна са А. Швейцэрам[55]. Паэт *заслуханы ў сонцазвон і вецер барвовы*. Тое, пра што піша Я. Чыквін, прасякнута асабістым успрыманнем, бачаннем:

Гэтым пахам перагрэтым
Ашчасліўленая рэчка
Замірала ў захапленні,
Ў меланхоліі цячэння[56].

Паэта вылучае своеасаблівая "сімпатыя", пранікнёнасць у жыццё: *Добры дзень, сястра мая, бяроза, // Прывітанне вам, браты дубы*[57].

У А. Барскага таксама выдзяляем радкі:

Са шляхамі зрасліся зубровымі,
З бураломамі дзікімі грознымі,
І з птушынаю чулаю моваю[58].

---

[54] Я. Чыквін, *Сын вёскі, брат крыніцы і травы*, [у:] *Кругавая чара...*, с. 26.
[55] А. Швейцер, *Благоговение перед жизнью*, Москва 1991, с. 624.
[56] Я. Чыквін, ****Гэтым пахам перагрэтым*, [у:] *Светлы міг...*, с. 69.
[57] Тамсама, с. 19
[58] А. Барскі, *Белавежскія хлапцы*, [у:] *Мой бераг...*, с. 16.

Мы з крыніцамі,
мы з далінамі,
мы з галінамі,
з каляінамі
і з жывіцамі
распахучымі
аб'яднаны
і заручаны[59].

Творы беларускіх пісьменнікаў вылучаюцца сакралізацыяй узаемаадносін чалавека з навакольным асяроддзем, паэтызацыяй рэчаіснасці, перажываннем Быцця ва ўсёй яго натуральнасці, сапраўднасці. Лірычны герой У. Гайдука сцвярджае: *Я чую пах зямлі салодкі, // Я чую ток крыві гарачай*[60], *Я разумею сэнс тварэння*[61]. Пададзены ў вершах У. Гайдука і такія традыцыйныя нацыянальныя мастацкія архетыпы, як дарога, жывая вада (*як ажыўляльную ваду*), культуралагічныя і міфалагічныя вобразы (Лета, Дрэва, Дажбога, Жалі).

І нельга не пагадзіцца з А. Рагулем, што *менавіта жыццясцвярджальны аспект культуры сёння з'яўляецца найбольш актуальным у дылеме «быць ці не быць»*[62].

Найпершае ўздзеянне на станаўленне нацыянальнага светапогляду, непаўторна-самабытнай культуры, ладу і стылю мыслення мае прырода, ва ўлонні якой народ сцвярджае сваё гістарычнае быццё. Сувязь паміж навакольным асяроддзем і менталітэтам нацыі была абгрунтавана даследчыкамі культурна-гістарычнай школы. П. Бэрджыс адзначае: *Прастора фенаменальная. Яна грунтуецца ўва ўзаемнай сувязі аб'ектаў і нашага ўспрымання аб'ектаў. Таму гісторыі прасторы і суб'ектыўнасці сузалежныя і гістарычна абумоў-*

---

[59] Тамсама, с. 17.

[60] У. Гайдук, ****Сярод зялёных хваляў жыта*, [у:] *Пах аернага хлеба*, Беласток 1997, с. 5.

[61] Тамсама, с. 5.

[62] А. Рагуля, *Зерне характва*, с. 199.

ленья[63]. Беларускімі вучонымі таксама напісана шмат работ пра ўзаемазалежнасць акаляючага асяроддзя і спецыфікі мыслення нацыі (Т. Шамякіна, І. Чарота і інш.)

Прасторава-геаграфічны фактар выступае адным з галоўных атрыбутаў, які абумоўлівае не толькі знешні, матэрыяльны бок жыцця народа, але ў значнай ступені вызначае і спецыфіку яго духоўнай арганізацыі.

Традыцыйным для беларускай літаратуры і паэзіі "белавежцаў" з'яўляецца вобраз Лесу, што адлюстроўвае нацыянальныя прыродна-геаграфічныя рэаліі: "У Белавежскай пушчы" Уладзіміра Гайдука. У А. Барскага: *Прычасці мяне, клёне зялёны*[64]; *Лес – філосаф векавы, Я пушчай тут – а пушча мной*[65]; *Не зрачэмся ніколі мы поля // І лесу ніколі не здрадзім*[66]. Выразным прыкладам тут выступаюць і наступныя радкі А. Барскага:

О лес,
ты брат,
ты бацька мой і дзед;
і песняй ты,
і марай мне,
і хлебам[67];

О, лесе вечны мой,
Ты – як надзея!
Вясна падорыць дрэвам зноў адзенне.
Перажывеш шаленцаў і зладзеяў
І заквітнееш новым адраджэннем[68].

---

[63] П. Бэрджыс, *Эўрапейскія межы: гісторыя прасторы / прастора гісторыі*, "Фрагмэнты", 2000, № 3–4, с. 55.

[64] А. Барскі, *Прычасці мяне, клёне зялёны*, [у:] *Мой бераг...*, с. 25.

[65] А. Барскі, З цыкла *Пад дрэвам*, [у:] *Белавежжа*, Беласток 1971, с. 33.

[66] А. Барскі, ****Ад палёў мы сябе не аддзелім*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 26.

[67] А. Барскі, *О, лес*, [у:] *Мой бераг...*, с. 24.

[68] А. Барскі, ****Халодны вецер бушаваў па лесе*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 25.

Традыцыйныя ў паэзіі белавежцаў вобраз каліны, шыпшыны, спадчыны: *Край мой – край дзікай ружы, // Спадчына – боль майго сэрца*[69]. Гэтыя вобразы адпавядаюць этнаментальнай прасторы паэтаў, адлюстоўваюць генетычную гісторыка-культурную памяць.

Такім чынам, спецыфіку ідэйнай і мастацка-вобразнай сістэмы твораў пісьменікаў-"белавежцаў" як цэласнага эстэтычнага феномена складаюць вобразы «роднага кута», зямлі, дому, якія гістарычна сфарміраваліся ў кантэксце нацыянальнай культуры. Гэтыя вобразы дазваляюць спасцігнуць заканамернасці мастацкага функцыянавання глыбінных нацыянальна-анталагічных пластоў свядомасці, перадаюць нацыянальна-культурную адметнасць, кодэкс нацыянальнай этыкі, абумоўліваюць тып культурнага героя.

---

69 Ю. Баена, *Край мой – край дзікай ружы*, [у:] *Букет Белавежжа...*, с. 17.

Arnold McMillin
London

Bielavieža:
A Remarkable Initiative

Bielavieža is a remarkable, even unique literary organization that has not only continued for over half a century, but has also grown in strength, despite or perhaps because of, its position as a minority group alongside a culturally strong majority. Its situation between Poland and Belarus has over the years given it a particular significance for the literature of both countries.

Various boundary changes in wartime and the post-war period led, amongst other things, to a considerable amount of ethnographically Belarusian territory falling within the boundaries of Poland. The population who lived there immediately became one of the most numerous minorities in Poland: in the early 1980s there were about 200,000 Belarusians in the Białystok region alone (Akiner 1982, 4). At first some of them aroused suspicions, including the ridiculous one that these Polish Belarusians were communists, simply because of their Soviet neighbours, suspicions that were quickly dispelled. The organization of Belarusian writers in Poland was begun by Hieorhi Valkavicki (b. 1923), a poet, writer and political activist, born in the village of Białowieża, who had studied literature in Moscow and on his return in 1954 became the first editor of the Belarusian weekly paper *Niva*, a post he held until 1987. In ad-

dition to encouraging writing and, in time, publishing books, many gatherings of members of Bielavieža were organized. Not all the Bielaviežcy lived in the Białystok area, but there were branches of the group as far afield as Warsaw, Opole, Krakow and Poznań. Various early outlets for Belarusian writers from the mid-1950s included the literary page of *Niva* and some Belarusian calendars: indeed, it was only in these publications that texts could be published in the late 1950s. For a review of the earlier period see Zaniewska 1997, with its evocative title, *Strażnicy pamięci*, indicating one of the main concerns of the earliest Belarusian writers in Poland. The first issue of the literary almanac *Bielavieža* in 1965 changed this situation greatly for the better. Later *Termapily* (inaugurated by Jan Čykvin [b. 1940] in 1998) and *Annus Albaruthenicus* (founded two years later by Sakrat Janovič [b. 1936]) brought the work of Bielavieža onto a broader, more academic stage. Čykvin and Janovič, undoubtedly the leading Belarusian writers in this part of Poland, also both, particularly the former, played a very considerable part in producing the group's own annual periodical. Here is not the place to discuss the outstanding creative work of Čykvin and Janovič, which has received considerable and well deserved critical attention over many years. Other writers, however, also deserve mention. Amongst those not referred to elsewhere are, in poetry: Zosia Sačko (1955) who uses strongly dialectal language, and Jurka Hienijuš (1935–1985) who also wrote prose; amongst prose writers may be mentioned Vasiĺ Pietručuk (b. 1926), Uladzimir Hajduk (b. 1941), and two who also wrote verse, the ethnographer Mikola Hajduk (b. 1933) and journalist Mira Lukša (b. 1958).

At first the quality of *Bielavieža* was decidedly uneven, and suffered particularly from a lack of professional criticism from outside the group. One of the first editors, Jaša Burš (pen-name of Janka Aniserovič, b. 1929), himself an experimental poet, called for a break with the formally conventional and themati-

cally rustic traditions of some of his compatriots (Burš 1963, 3). His challenge was taken up by many of the Bielavieža poets, as was confirmed by Jan Čykvin in his frank introduction to the third volume to be entitled *Bielavieža* (in 1980; the second volume had appeared in 1971) (J. Čykvin 1980, 3), one sign being that some of their work was translated into Polish. Two books of the Bielavieža group's works had appeared earlier: *Ruń* (Białystok, 1959) and *Moj rodny kut* (Białystok, 1963); a third volume named *Bielavieža* came out ten years later in Belarus itself: *Litaraturnaja Bielastoččyna*, and a fourth, again in Białystok, in 1988 (Valkavycki 1988).

In time, books of individual writers began to appear, one of the first being *Bielaviežskija matyvy* by Aleś Barski (penname of Aliaksadr Barščeŭski, b. 1930) (Barski, 1962). Since that time there have appeared many poetic collections ranging from the outstanding work of Jan Čykvin and other enterprising poets like Jaša Burš and Nadzieja Artymovič (b. 1946) to the more conventional work of Viktar Švied (b. 1925), much of his work being narrative, reminiscent or with young audiences in mind, a characteristic book being *Dziacinstva prystań* (Švied 1975). Easily the most gifted in both prose and playwriting is Sakrat Janovič, who has always lived in Krynki near the Belarusian border, some distance from Białystok. These and many other Bielavieža writers have been discussed in a considerable number of articles and monographs, amongst the most detailed of the general surveys being those by Akiner (1982, 1983), Konan (Skobla (ed.), 2000, 3–10), Barščeŭski (2001), McMillin (2002 and 2004) and Zaniewska (1992 and 2010, 13–60). Alongside this critical literature there are many studies of individual writers. Very important for the overall picture are the several bibliographies, tracing the history of the group's activities. These include Janovič 1979 (which also cites reviews of the publications listed), J. Čykvin 1998 and 2003, and Charytaniuk, 1998. A record worth mentioning particularly is a pho-

tographic collection that acts as something of a supplement to the other collections and studies, especially Skobla 2000: J. Čykvin 2003.

Admirable as such thorough chronicling of the activities of Bielavieža undoubtedly is, simple statistics reflect neither the inspiration of individual writers nor the immense efforts of the editors and compilers of the group's almanacs and periodicals. Nonetheless, a few statistics will indicate the tremendous progress that was made since the start of the initiative in 1958: by 1980 twenty-five books and at least two thousand literary works had been published, in addition to which about three thousand meetings had been held (J. Čykvin 1980, 3–4). Also noted is that by then four Bielavieža writers had become members of the Union of Polish Writers. By 1992, this number had risen to nine (Tvaranovič 2000, 154). At the millennium, 140 books had been published as part of the organization's Library, which had been founded by Čykvin in 1990. The overall number in the group at the beginning of the 21st century was over six thousand, swelled by many new members.

Bielavieža could be called a small fatherland, a border territory, not only geographically but also culturally between Poland and Belarus. Some of the principal literary themes are shared between all three cultures, especially the problems of town and country, and the generation gap. More specific to the Polish Belarusians is the theme of loss, not only of fatherland and youth, but of much else that need constant vigilance such as language and ethnic identity, for instance. Unsurprisingly, the influence of Poland and its culture has become increasingly strong. Writers like Tadeusz Różewicz, Konstanty Gałczyński and Tadeusz Nowak have been particularly influential on the group's poets, including Čykvin, Artymovič and Michaś Šachovič (b. 1953). On the other hand, the writing of the best Belarusian writers, through translations into Pol-

ish, has also enriched its host culture, whilst Polish translations of world literature have potentially broadened the experience and outlook of the Belarusian group. As part of this process, in 1998 there was held a productive meeting in Białystok to discuss Polish-Belarusian cultural relations. For many years the Polish government encouraged and to some extent subsidized the group's activities, although some Polish readers were shocked by Sakrat Janovič's 1985 essay on the relationship between Polish and Belarusian literature, *Białoruś! Białoruś!*. Elżbieta Čykvin has referred to Bielavieža, a productive minority, as stigmatized (E. Čykvin 2000), and its problems should not be understated, for example, the tendency of some Belarusians of the area to look down on their language as simple compared with more sophisticated Polish, a phenomenon that was satirized by Aleś Barski in a play that appeared in the first issue of *Bielavieža* (Barski, 1965). This naive, not to say stupid, snobbery, *mutatis mutandis*, is very familiar in Belarus itself from the top down (or vice versa). On the other hand, an undoubted success that arose from the early inspiration and efforts of Bielavieža was the founding in 1956 of a chair of Belarusian at Warsaw University, headed at first by Professor Antonina Obrębska-Jabłońska and, later, by the prominent poet and scholar from the Bielavieža group, Aliaksandr Barščeŭski.

The considerable change in literary practice and theory over the last half century (to which, incidentally, writers like Švied, Dźmitry Šatylovič [b. 1926] and, from the younger generation, Jurka Bajena [b. 1957] remained largely immune) were more than matched by political changes in Poland and Belarus. According to Janovič, funding for his annual literary gatherings in Krynki diminished radically after Poland entered the EU and NATO, events which, of course, had a powerful effect on Belarus's attitude to its western neighbour. Any lack of funds or stigmatization, however, fades by comparison with the oppression of the Polish minority in Belarus. Moreover, the organiza-

tion Bielavieža seems like a haven of civilization compared with the tragic recent events in Belarus, as the authoritarian regime has tried, so far unsuccessfully, not only to damage the Writers' Union but also to destroy real literature and its practitioners by ruthless sanctions and by the creation of a second union in the pay of the authoritarian regime and led by a General from the Ministry of the Interior. Against this background, a national minority in a large democratic country does not seem at all a bad option

Present day problems only highlight happier times, such as 1991, with Belarus between independence and dictatorship, when the outstanding poet Aleś Razanaŭ (b. 1947) and the philosopher Uładzimir Konan (1934–2011) visited Bielavieža at the invitation of Jan Čykvin. Also notable, and a sign of what might be in other, better circumstances was Razanaŭ's set of very characteristic hermeneutic commentaries or responses to poems by Artymovič (Razanaŭ 1994). If nothing changes for the better in Belarus, the community in Poland will have to bear an increasing burden responsibility for keeping national culture alive, somewhat as Chopin did in France. In any case Bielavieža is a landmark on the map of European culture in its own right and can take pride in many real achievements. Žyvie Belarus! Žyvie Bielavieža!

Literature

Akiner, Šyryn, *Sučasnyja bielaruskija piśmieńniki ŭ Polščy*, Białystok: Haradzki dom kuĺtury, 1982.

Akiner, Shirin, 'Contemporary Byelorussian Literature in Poland (1956–81)', *Modern Language Review*, 78, 1, 1983, 113–29.

Barski, Aleś, *Bielaviežskija matyvy*, Białystok: Vydańnie praŭleńnia Bielaruskaha hramadska-kuĺturnaha tavarystva, 1962.

Barski, Aleś, 'Haradskija hości', *Bielavieža*, 1, 1965, 19–40.

Barščeŭski, Aliaksandr, *Tvorcy bielaruskaha litaraturnaha ruchu ŭ Poĺščy 1958–1998*, Minsk: Technaprynt, 2001.

Burš, Jaša, ‘Budučynia u pošukach (Artykul dyskusijny)’, *Niva*, 1963, 5, 3 and 7.

Charytaniuk, Grażyna (comp.), *Polskie białorutenika literackie: Bibliografia przedmiotowa 1945–1998*, Białystok: Bielavieža, 1998.

Czykwin, Elżbieta, *Białoruska mniejszość narodowa jak grupa stygmatyzowana*, Białystok: Trans Humana, 2000.

Čykvin, Jan et al. (eds), *Bielavieža*, Białystok: Vydańnie praŭleńnia Bielaruskaha hramadska-kuĺturnaha tavarystva, 1980.

Čykvin, Jan (ed.), *Maje pieśni tabie daru: Litaraturny aĺmanach*, Białystok: Bielavieža, 1993.

Čykvin, Jan, *Bielaruskaja litaratura Poĺšču: Biblijahrafičny daviednik 1957–1998*, Białystok: Bielavieža, 1998.

Čykvin, Jan, *Bielaruskaja litaraturnaje ab’jadnańnie Bielavieža u fatahrafijach 1958–2003*, Białystok: Bielavieža, 2003.

Janovič, Sakrat et al. (eds), *Bielavieža: Kronika sekcji literacko-plastycznej ‘Białowieża’ ZG BTS-K*, Białystok: Klub Związku Literatów Polskich and Białostockie Zakłady Garbarskie, 1979.

Janovič, Sakrat, *Miniatures*, ed. and trans. Shirin Akiner, London: The Anglo-Byelorussian Society, 1984.

Janovič, Sakrat, *Białoruś! Białoruś!*, Warsaw: Iskry, 1987.

McMillin, Arnold, *Belarusian Literature of the Diaspora*, Birmingham: Birmingham Slavonic Monographs, 34, 2002.

Makmilin, Arnold, *Bielaruskaja litaratura dyjaspary*, Minsk: Technaprynt, 2004.

Razanaŭ, Aleś, *Dźviery: tekst i kantekst*, Białystok, Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1994.

Skobla, Michaś (ed.), *Bielaruskija piśmieńniki Poĺšču: Druhaja palova XX stahodździa*, Minsk, Bielaruski knihazbor, 2000.

Švied, Viktar, *Dziacinstva prystań*, Białystok: Vydaviectva HP BHKT, 1975.

Tvaranovič, Halina (ed.), *Sliaza piakučaja ajčyny: Tvorčy partret Jana Čykvina*, Białystok: Bielavieža, 2000.

Valkavycki, Hieorhi, *Bielavieža: Litaraturny aĺmanach*, Białystok: Addziel kuĺtury i mastactva Vajavodskaj upravy ŭ Bielastoku, 1988.

Zaniewska, Teresa, *Strażnicy pamięci: Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Białystok: Trans Humana, 1997.

Zaniewska, Teresa, *Podróż daremna: Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*, Białystok: Bielavieža, 1992.

Zaniewska, Teresa (ed.), *Białorusini*, Warsaw: Wydawnictwo Sejmowe, 2010.

Žyčka, F. and P. Šaŭcoŭ (eds), *Litaraturnaja Bielastoččyna*, Minsk: Mastackaja litaratura, 1973.

Halina Twaranowicz
Białystok

Program literacko-estetyczny Jerzego Wołkowyckiego

O Jerzym Wołkowyckim (1923–2013), inicjatorze powołania do życia pierwszego w Polsce powojennej białoruskiego tygodnika społeczno-literackiego „Niwa", jego długoletnim redaktorze naczelnym oraz założycielu Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego, jego pierwszym prezesie nie mówiono i nie pisano za życia i po jego odejściu tak dużo, jak o takich pisarzach i działaczach białoruskich, jak na przykład Mikołaj Hajduk a szczególnie Sokrat Janowicz. Przyczynę takiego stanu rzeczy należy upatrywać w samej nietrywialnej osobowości Wołkowyckiego. To był w sensie psychologicznym niezwykły, jak się wydaje, typ osobowościowy łączący w sobie naraz wyraźne cechy ekstrawertyczne z introwertycznymi. Zapobiegliwy opiekun, oddany idei i sprawie białoruskiej, poświęcający swój czas służbie społecznej, edukacyjnej konsolidacji mniejszości białoruskiej w Polsce z jednej strony, a z drugiej – zamknięta w sobie indywidualność, zwłaszcza gdy chodzi o własną twórczość literacką, z którą nie spieszył się wyjść do czytelnika, trzymając przez dłuższy czas na uwięzi w swych notatnikach pisarskich.

W głębszym zrozumieniu tej osobowości, jej roli i znaczenia w białoruskim ruchu literackim na Białostocczyźnie mogą być pomocne istotne rozważania wybitnego rosyjskiego filozo-

fa Mikołaja Bierdiajewa, zamieszczone w jednym z najbardziej znanych jego prac pod tytułem *O powołaniu człowieka*: „Centrum życia moralnego znajduje się w jednostce, osobie, nie zaś we wspólnocie. Jednostka sama w sobie stanowi wartość znacznie wyższą ponad państwo, naród, ród ludzki, przyrodę, i w istocie rzeczy nie należy ona do tego szeregu"[1]. Osobowość Wołkowyckiego, jego życiowe i twórcze doświadczenie, niezwykła zdolność organizacyjna kwestionują powszechne ludowe przysłowie, mówiące, że jeden przeciw wielu nic nie znaczy. Właśnie on, autor książki „Wiry", swoistej kroniki życia Białorusinów na Białostocczyźnie II połowy XX wieku, złamał stereotypowe ujęcie tego powiedzenia, udowadniając, że zwycięskim na placu boju może być i jeden wojownik. Dziś, w dobie coraz węższych specjalności, wydaje się nawet nieprawdopodobne, że w biografii jednej osoby mieściła się ponad trzydziestoletnia praca na stanowisku redaktora naczelnego tygodnika „Niwa", aktywna pomoc w tworzeniu BTSK i wieloletni udział w jej społecznym i kulturowym funkcjonowaniu, wreszcie najważniejsze w jego życiu – matkowanie ruchowi literackiemu. Szczerze zainteresowany w identyfikacji talentów literackich, ich twórczym kształtowaniem, mający od początku niekwestionowany autorytet moralny i zawodowy, działał Wołkowycki jak magnes – przyciągał, zbierał wokół swej osoby różnych wiekiem i doświadczeniem indywidualności twórcze. To właśnie dzięki niemu 8 czerwca 1958 roku w Białymstoku odbył się organizacyjno-założycielski zjazd Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego, któremu cztery lata później nadano imię własne „Białowieża". Nazwa ta była oczywiście symboliczna z dwóch względów. Po pierwsze, nawiązywała do nazwy rodzinnej miejscowości „ojca chrzestnego" Stowarzyszenia Literackiego, po drugie, wskazywała na nierozerwalną więź pol-

[1] Н.А. Бердяев, *О назначении человека,* Москва 1993, с. 66.

sko-białoruską na tych ziemiach, jaką projektuje po dziś dzień Puszcza Białowieska, łącząc swoim masywem leśnym oba państwa i narody.

Niestety, w ocenie literackiego fenomenu „Białowieży”, tego jedynego poza granicami Białorusi nieformalnego związku pisarzy białoruskich istniejącego w Polsce już od ponad półwieku, osoba Jerzego Wołkowyckiego, jego działalność organizacyjno-kulturowa, kształtowanie szeroko rozumianego programu literacko-estetycznego tegoż związku, pozostają nadal poza głębszą uwagą badaczy literatury. Przeto pojawienie się dwóch artykułów – jeden Olgi Szynkarenko (2003), drugi Weroniki Stralcowej (2007) – a także rozdziału w pracy doktorskiej (2012) Anny Sakowicz[2] poświęconego prozie autobiograficznej, w którym sporo się mówi właśnie o utworach prozatorskich Wołkowyckiego, mogły być odebrane jako nieoczekiwany wyjątek od zasady przemilczania. Powyższe prace pochodzą z późnego okresu życia autora wspomnień „Wiry”. Przypomnieć należy, iż wcześniej, bo już w roku 1998, o Wołkowyckim, jego szczególnej, wręcz fundamentalnej roli w kulturze polskich Białorusinów pisał Jan Czykwin w artykule „Testament Jerzego Wołkowyckiego”. Z wielu godnych uwagi jego spostrzeżeń i przemyśleń podkreślmy rzecz następującą:

> Г. Валкавыцкі фактычна адзіны з грамады беларускіх актывістаў 60–70-х гадоў вытрымаў выпрабаванне часам, зрабіў надзіва шмат добрага, *сябе для іншых ахвяруючы* (kursywa – *H. T.*). Не чакаючы ні ад кога аніякай падзякі. Як мне

[2] Вольга Шынкарэнка, *Праўда жыцця, ці Спраўджанае жыццё*, “Тэрмапілы” 2003, № 7, с. 97–100 і *Ачышчальная сіла купальскага агню і белай вязі (штрыхі да творчага партрэта Георгія Валкавыцкага)*, “Białorutenistyka Białostocka” 2013, № 5, с. 11–23; Вераніка Стральцова, *Жыццё, аддадзенае справе*, [у:] *Шлях па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2009 гг.*, пад. рэд. Яна Чыквіна, Беласток 2007, с. 227–232; Анны Саковіч, *Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы “белавежцаў”* 2012, с. 29–96.

здаецца, ён паступова, без спеху рэлізаваў закладзеныя недзе там, глыбока ў ім, у ягонай падсвядомасці ці можа надсвядомасці, нацыянальна-духоўныя патрэбы. Рэалізаваў бескарысліва[3].

Prozaik, poeta, dziennikarz Jerzy Wołkowycki urodził się 13 marca 1923 roku w Białowieży w niezamożnej rodzinie, która utrzymywała się nie z rolnictwa, a jak większość z pracy w otaczającej Puszczy Białowieskiej, w tej rodzinie, w której kilka lat później przyjdzie na świat jeszcze jeden uzdolniony członek rodu Wołkowyckich, Mikołaj, znany artysta malarz. Literackie uzdolnienie starszego syna dało o sobie znać dość wcześnie, już w szkole podstawowej, gdy trzeba było w domu pisać wypracowania i które otrzymywały wysokie noty pani nauczycielki. Jako wzorowe były nieraz w całości odczytywane przed całą klasą. Nie bez powodu więc polonistka, gratulując nastolatkowi bardzo pomyślnego ukończenia siedmioklasowej szkoły, życzyła mu dalszych sukcesów i kariery literackiej. Nauczycielka się nie pomyliła, jej słowa zostały wypowiedziane w szczęśliwym momencie, jakkolwiek spełnienie swoich marzeń należało mu odłożyć na nieokreślony czas z prostego powodu – rodziców po prostu nie stać było na opłacanie nauki syna w gimnazjum. Zaczynały się życiowe uniwersytety pogłębione skomplikowanymi stosunkami społeczno-politycznymi zakończone wybuchem wojny. O niej, widzianej z bliskiej perspektywy, opowie znacznie później w utworze „W kamiennym kręgu" (2000). Przedtem jednak po ukończeniu dwuletnich kursów przygotowawczych na Uniwersytecie Warszawskim udaje się w 1949 roku na studia w moskiewskim Instytucie Literatury, wyjeżdża młody człowiek z ogromnym życiowym doświadczeniem, wyraziście ukształtowanym światopoglądem, przygotowany do tego, aby sprostać wszelkim wymogom wielkomiejskiej kultury odległej Moskwy.

[3] Ян Чыквін, *Тастамент Георгія Валкавыцкага*, "Ніва" 1998, № 18, с. 5.

Przez całe dalsze życie niósł Wołkowycki wdzięczną pamięć o swoich młodych latach okresu studenckiego.

> Moja Alma Mater należała do trudnych uczelni, – mówi w rozmowie z Teresą Zaniewską. – Dostawał się do niej co dziesiąty, niektórzy odpadali po pierwszej sesji: pełny program filozofii uniwersyteckiej plus wykłady z logiki, historii powszechnej, filozofii sztuki. Najbardziej oczekiwanym dniem był czwartek, w którym odbywały się seminaria twórcze. Chociaż nad naszym rozwojem trudził się kwiat profesury moskiewskiej (bez wątpienia prestiżowy), to szczególnie imponowali nam praktycy słowa kierujący zajęciami warsztatowymi. Specyficzny klimat kształtował się w tej niewielkiej posiadłości wydawcy „Kołokoła"[4].

Nic dziwnego, że jednym z pierwszych etatów w nowoutworzonej przezeń redakcji „Niwy", który należało utworzyć i obsadzić, było stanowisko... poety. Zapewne to wyjątkowy w dziennikarskiej pracy przypadek, jednak była to decyzja Wołkowyckiego całkowicie zrozumiała w świetle jego twórczej biografii, tego, który zdawał sobie sprawę z natury talentu pisarskiego i z pietyzmem odnosił się do osób kreatywnych bez względy, czy miał do czynienia z wieśniakiem, uczniem, studentem, nauczycielem.

O tym, że powrót Jerzego Wołkowyckiego w 1954 roku w strony rodzinne, na Białostocczyznę po zakończeniu Instytutu Literackiego był na swój sposób wielce znaczący zarówno dla niego samego, jak i dla białoruskiego ruchu kulturalno-społecznego, świadczy prawie sześćdziesięcioletni dystans wraz z nim i dzięki niemu przebyty nie tylko przez redakcję „Niwy", lecz także i Stowarzyszenie Literackie „Białowieża". Szczęśliwie zbiegły się w jednym czasie społeczne potrzeby i możliwości osoby. Z pewnością rzec można, że moralno-etyczne wychowanie wyniósł Wołkowycki przede wszystkim z domu rodzinnego,

[4] Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993, s. 83.

sprzęgniętego ze środowiskiem ludzi wkomponowanych organicznie w bujną naturę Puszczy. Zaś pogłębione obcowanie z kulturą światową, studia u uznanych mistrzów słowa rozwijały go duchowo, estetycznie, aby w końcu nauczyć go dostrzegać i szanować nieprzemijające zalety oraz wartości pradawnego, rdzennego. Wydaje się, że właśnie dzięki organicznemu zespoleniu własnej biografii, własnych przemyśleń i oczekiwań z duchem czasu wypracowana była najbardziej optymalna koncepcja „Niwy" jako tygodnika społeczno-kulturalnego, który miał odzwierciedlać nie tylko codzienne problemy społeczne i gospodarcze, ale przyczyniałby się przede wszystkim do kulturalnego rozwoju mniejszości białoruskiej w Polsce, służył celom wychowawczo-oświatowym i kształtował świadomość narodową. O poszukiwaniu odpowiedniej nazwy dla swego tygodnika Wołkowycki opowiada w swej znaczącej, jak już wspomniano, dla historii białoruskiego ruchu społeczno-kulturowego na Białostocczyźnie książce „Wiry. Notatki redaktora":

> Пачаў танцаваць ад загалоўка, як часам рабіў і пры вершах. З маіх навокалзагаловачных піруэтаў не засталося ніякага следу. Помню толькі, што, шукаючы імя, канкрэтызаваў і характар тыднёвіка. Адкідаў двучленныя назвы. Яны ад бяссілля выказаць думку коратка. А імя часопіса – сціслая думка. Павінна быць простай, суцэльнай і даходлівай. Браў таксама пад увагу кальпарцёраў і шырокую грамадскасць. Не ўсе ведаюць беларускую мову, а нам неабыякавы асацыяцыі, якія выкліча ў людзей наш тыднёвік. Вельмі хацеў уплесці гістарычнае карэнне. Беласточчыне аднак не пашанцавала з беларускімі выданнямі. Паспрабуйце, напрыклад, адаптаваць "Мужыцкую праўду" (pierwsza gazeta w języku białoruskim, którą wydawał Konstanty Kalinowski w czasie Powstania 1863 roku – *H. T.*). "Сялянская праўда"? "Вясковая праўда"? Вузка. Хоць асноўную чытацкую базу размясціў у беластоцкай вёсцы, не завужваў тыднёвіку гарызонт вясковымі рамкамі. Гэта наша адзіная газета на беларускай мове. Ужо амаль адчуваў дотык працягнутай з гісторыі рукі, таксама "адзі-

най" віленскай "Нашай Нівы". Шмат чаго ў нас знойдзецца супольнага – вынік той жа "адзінасці". Значыць, з загалоўкам справа ясная. Да прастаты і даходлівасці дадаў мілагучнасць і падтэкст[5].

Wołkowycki zatem, zastanawiając się nad odpowiednią dla tygodnika nazwą, która by na Białostocczyźnie odpowiadała rozbudzonym aspiracjom społecznym i kulturowym białoruskiej mniejszości narodowej, dążył w tym wyborze do zachowania rodzimej tradycji dziennikarskiej. Nie bez podstaw zatrzymał się na wielce zasłużonym dla ogólnej kultury białoruskiej tygodniku „Nasza Niwa", który już na progu bardzo życzliwie apelował do szerokiego odbiorcy. „[...] мы будзем старацца, каб наша газэтка заглянула ўсюды [...]. Ведайце добра, што «Наша Ніва» газэта не рэдакцыі, але ўсіх беларусоў і ўсіх тых, хто ім спагадае. Кожны мае права быць выслуханым на страніцах нашай газэты [...]," [6] – zwracała się do swych czytelników redakcja „Naszej Niwy" z pierwszej strony późną jesienią 1906 roku. Wołkowyckiemu niewątpliwie imponowała typologiczna zbieżność, paralela między drugim białoruskim Odrodzeniem (pierwsze bowiem odbyło się w legendarnym „złotym", XVI wieku) z początku ubiegłego stulecia i swoistym odrodzeniem białoruskości półwieku później, w drugiej połowie lat 50-ych na Białostocczyźnie. To prawda, proces tego ostatniego odrodzenia przebiegał tu w zupełnie odmiennych warunkach oraz czasie, brzemienny w skutki dwóch wojen światowych, katastrofalnej rewolucji, nowymi podziałami na świecie. Jednakże główne kierunki działalności „naszeniwskich" działaczy, podjęte onegdaj i niedokończone z przyczyn historycznych zawirowań, lokalizując się teraz na Podlasiu, okazały się w dużej mierze aktualne i popularne. Podobnie jak w swoim czasie wileńska „Nasza Niwa" skupiła wokół redakcji grono nieco później

5 Георгій Валкавыцкі, *Віры. Нататкі рэдактара*, Беласток 1991, с. 13.
6 "Наша Ніва", Вільня 10/23 лістапада 1906, № 1, с. 1.

znakomitych pisarzy białoruskich – na jej łamach publikowano utwory Ciotki (Ałaiza Paszkiewicz), Janki Kupały, Jakuba Kołasa, Maksima Bahdanowicza, Maksima Hareckiego, Zmitroka Biaduli i wielu innych – tak i białostocka „Niwa", dzięki staraniom Wołkowyckiego, stała się twórczym ośrodkiem dla znacznej grupy białoruskich literatów.

Białoruskie Stowarzyszenie Literackie, jak wcześniej powiedziano, powstało z inicjatywy redaktora naczelnego „Niwy" i miało pracować i pracowało na zasadzie comiesięcznych spotkań seminaryjnych, a warsztatem twórczym stała się „Stronica Literacka" w tymże tygodniku ukazująca się regularnie co miesiąc czterdzieści lat (1958–1998). W referacie wprowadzającym komitetu organizacyjnego określano priorytetowe linie twórczego rozwoju członków Stowarzyszenia, podkreślając, że białoruska mniejszość narodowa ze swoją specyfiką życia kulturalnego jest częścią całego polskiego społeczeństwa.

> У сваіх творчых задумах мы павінны ўлічваць абставіны нашага жыцця, больш уважліва ўзірацца на яго, дакладней вывучаць нашую рэчаіснасць. У сваіх творчых пошуках мы не павінны аддзяляцца кітайскай сцяной ад усяго грамадства. [...] Кожны мастацкі твор павінен унесці хаця б самую найменшую частку ў агульнае культурнае будаўніцтва[7].

To nie przypadek, że fragment tego referatu, opublikowany w pierwszym numerze „Stronicy Literackiej" był zatytułowany „Uczyć się, uczyć się, uczyć się". Podkreślano w nim, że integralną częścią pracy twórczej pisarza jest właśnie permanentna nauka. Edukacja, która powinna nieustannie pogłębiać wiedzę zawodową, a także ogólną w zakresie kultury, zainteresowanie pełnią życia – oto pierwsza rękojmia stworzenia dobrych dzieł. Oczywiście szczególną uwagę zwracano na „materiał językowy". Pisarz musi „czuć cały zapach języka ojczystego, dostrzegać jego niewyczerpane bogactwo, wchłaniać głębię jego ducha".

---

[7] "Ніва" 1958, 29 чэрвеня, № 26, с. 3.

Niewątpliwie z doświadczenia Wołkowyckiego, wyniesionego z Instytutu Literackiego, w opublikowanym materiale dotknięto także wątku etycznego.

> Пачынаючы пісьменнік павінен вызначацца вялікай скромнасцю, крытычна ставіцца да ўсіх сваіх літаратурных спроб і ўсцяж іх дапрацоўваць. Калі паявіцца першы твор яго ў друку, гэта, зразумела, свайго роду дасягненне аўтара. Аднак гэта яшчэ не прычына для ўпэўненасці, што далейшыя творы павінны быць таксама добрымі[8]

Przypomniano również o tym, iż „nieodłącznym współtowarzyszem" każdego z członków Stowarzyszenia „powinny być dzieła wybitnych pisarzy". Niejako każdego zobowiązywano do systematycznego czytania polskich i białoruskich pism literackich, zapoznawania się na bieżąco z nowościami książkowymi literatury białoruskiej i polskiej. Obok tej publikacji był także zamieszczony „List otwarty" – swoisty apel do zainteresowanych sprawami literackimi szerokiej rzeszy czytelników „Niwy"

> Дарагія сябры! Пачынаем выдаваць літаратурную старонку. Ад сёння раскінутыя раней па цэлым тыднёвіку вершы, апавяданні ці літаратурныя артыкулы будуць мець сваё месца.
>
> Пакуль што літаратурную старонку будзем рабіць раз у месяц, але калі аўтарскі калектыў будзе ў стане забяспечыць нас матэрыяламі *на адпаведным узроўні* (kursywa – *H. T.*), каб ваыдаваць старонку часцей, зробім гэта неадкладна.
>
> Хочам, каб літаратурная старонка гуртавала таленты.
>
> Хочам, каб літаратурная старонка была творчай справаздачай нашых паэтаў, празаікаў, крытыкаў.
>
> Хочам, каб літаратурная старонка была трыбунай і іншых прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі – маляроў, скульптараў, кампазітараў.
>
> Усіх, хто сябруе з намі – запрашаем да супрацоўніцтва[9].

---

[8] Tamże, s. 3.

[9] Tamże.

Otóż ogłoszony drukiem fragment referatu, a także i „List otwarty" nie zostały podpisane, jednakże w jednym i drugim materiale wyrażone były poglądy, sugestie i przekonania niewątpliwie samego redaktora naczelnego tygodnika, a jednocześnie prezesa Stowarzyszenia Literackiego, powołanego na to stanowisko w dniu 8 czerwca 1958 roku. Po wielu latach w swym „Notatniku redaktora" Jerzy Wołkowycki tak pisał: „Я стаў рэдактарам. Асноўным сваім заданнем лічыў стварэнне творчай атмасферы, у якой выспяваў бы талент. Ведаў, калі ён сапраўдны, заўсёды праб'е сабе дарогу, а калі яму падсобіць – праб'ецца хутчэй"[10].

O tym, że Wołkowycki na polu literackim był niezwykle bystrym obserwatorem, oceniającym zdolności człowieka z półsłowa, starannie przygotowanym do realizowania „narodowych i duchowych potrzeb" świadczyły jego „poetyckie niedyskrecje" pod tytułem „На шырокія воды", także zamieszczone w pierwszym numerze „Stronicy Literackiej". W poczuciu swej moralnej odpowiedzialności za słowo Wołkowycki stwierdzał:

> Часта само з'яўленне „Нівы" ў больш чулых сэрцах выклікала хваляванне, якое выплівалася на паперу ў выглядзе вершаў. Не аднаму гэтыя першыя вершы і былі штуршком да спробы сваіх сіл на паэтычнай ніве. Гэтак было з Уладзімірам Гайдуком, вершы якога не раз друкаваліся ў „Ніве", гэтак было і з іншымі маладымі аўтарамі[11].

Jak niegdyś w Wilnie pojawienie się w 1906 roku „Naszej Niwy" wywołało wśród Białorusinów entuzjazm, stało się mocną podnietą do twórczego działania, do redakcji zaczęły napływać zewsząd utwory literackie, w tym także z Białostocczyzny, między innymi od Wiery Muraszki (1896–1981) i M. Arła (1890–1917, prawdz. Stefan Petelski), na którego wiersze zwró-

---

[10] Георгій Валкавыцкі, *Віры. Нататкі рэдактара*, с. 47.

[11] "Ніва" 1958, 29 чэрвеня, № 26, с. 3.

cił uwagę sam Maksim Bahdanowicz. Utworzenie w Białymstoku redakcji tygodnika „Niwa" (1956) również podziałało jak czynnik niezwykle pobudzający do twórczości nawet tych, kto debiutował wcześniej, jeszcze w okresie przedwojennym, publikując swoje rzeczy na łamach innych białoruskojęzycznych gazet lub wcześniej rozpowszechnionych tzw. „gazetkach szkolnych", lecz z jakichś względów zaniechał pisania. Tak było z Andrzejem Soszką (1927–2003), Wiktorem Szwedem (1925), Dymitrem Szatyłowiczem (1926). Ponadto do literatury wrócili, po repatriacji do Polski, przedstawiciele pokolenia „Naszej Niwy" – między innymi Mikołaj Bucylin (1899–?), Antoni Wasilewski (1891–1984), Wincenty Skłubowski (1911–2002).

Założyciel Stowarzyszenia Literackiego dość surowo oceniał wczesny dorobek literacki uczestników i słuchaczy jego „szkoły": „Вершаў друкавалі мы многа, аднак, [...] часта выходзілі яны ў свет у сырым выглядзе, былі недапрацаваныя. Склалася меркаванне, што нашы паэты затрымаліся ў развіцці". Dlaczego tak się stało? – retorycznie pytał autor. I wskazywał oczywiście na przyczyny tak obiektywne, jak i subiektywne: „Розная агульная падрыхтоўка, адсутнасць творчай дыскусіі, сяброўскай крытыкі абмяжоўвалі магчымасці паасобных аўтараў, застаўлялі іх таптацца на месцы"[12].

Sądził nie bez słuszności, że wczesna swoista euforia twórcza sprzęgnięta ze względną łatwością publikowania w Polsce we własnym języku ojczystym szybko stała się hamulcem rozwoju twórczego, prowadziła wprost do stagnacji, która przejawiała się przede wszystkim, jak mniemał, w wąskiej tematyce wierszy.

> Бацькаўшчына (што змесціцца ў вокнах бацькавай хаты), родная прыроды (якую бачым праз шыбы гэтых вокан, да якой не дакранешся і не панюхаеш), родная мова (якую лю-

[12] Tamże.

бім, але ад якой язык дзірванее), – вось зачараваны трохвугольнік, у якім апынулася значная частка пачынаючых паэтаў[13].

Z właściwą mu taktownością, szacunkiem do każdego Wołkowycki jednocześnie zaznaczał, że być może „прысуд надта суровы, ды не сказаў я гэта аб усіх, нікога не назваў імем. І кожны можа сказаць, «гэта не пра мяне»”. A przecież tak istotna myśl wykiełkowała nie bez kozery w głowie prezesa Stowarzyszenia. Otóż ta jego refleksja, spostrzeżenie osoby wprowadzonej w tajniki psychologii twórczości, zwłaszcza na wczesnym etapie formowania się indywidualności twórczej, dla której nadmierna, nie wyważona porcja krytyki może okazać się zbyt ciężkim brzemieniem na drodze dalszych jej poszukiwań, została wypowiedziana jako swoista przestroga i drogowskaz naraz.

Samo przez się rozumie, że Wołkowycki nie występował przeciw wspomnianemu tematycznemu trójkątowi.

> Бацькаўшчына, прырода, мова! Добра. Будзем пісаць. Але адкінем дэкларатыўнасць, выкінем са свайго слоўніка слова «люблю», а любоў сваю пакажам у мастацкіх вобразах, у пошуках паэтычных дэталяў, у любоўных адносінах да роднага слова і ўсё ж такі, пашырым круг тэм, выплывем з магічнага трохвугольніка на шырэйшыя воды[14].

W ten oto sposób od samego początku istnienia „Białowieży” takie cechy, jak wrodzona inteligencja, bystrość, pojętność Wołkowyckiego, jak również własne uzdolnienie literackie, doświadczenie i ogromna wiedza teoretyczna wyniesiona ze studiów w Instytucie Literackim w praktyce stawały się bardzo pomocnym narzędziem porozumienia z osobami twórczymi, dawały mu możliwość odkrywania przed członkami Stowarzysze-

[13] Tamże.
[14] Tamże.

nia szersze horyzonty i perspektywy twórczego rozwoju według szeroko zarysowanego przezeń swoistego programu literacko-estetycznego.

Nie przypadkowo mianowicie poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego stali się na powojennej ziemi Białostockiej prekursorami życia literackiego. Dosłownie po roku od utworzeniu Stowarzyszenia światło dzienne ujrzał pierwszy almanach poetycki pod symbolicznym tytułem „Ruń". To była nie tylko pierwsza białoruskojęzyczna „jaskółka poetycka", a w ogóle pierwszy zbiór wierszy, który się ukazał w powojennym Białymstoku. Jego pomysłodawca i redaktor Jerzy Wołkowycki tak pisał w słowie wstępnym zwróconym „Да чытача":

> Беларускія літаратурнаыя сілы ў Польскай Народнай Рэспубліцы толькі што пачалі пускаць першыя парасткі, перад імі ўсе цяжкасці творчага станаўлення і нязведаныя далі рамантычнага падарожжа, якое вабіць і насцярожвае.
>
> Трэба спадзявацца, што выданне гэтага зборніка прычыніцца да творчага ўзросту нашых аўтараў, будзе значным штуршком у прад'яўленні да саміх сябе большай патрабавальнасці ў авалоданні літаратурным майстэрствам, і гэтым самым унясе каштоўны ўклад ў развіццё культуры нашай народнай краіны. З тым большай упэўненасцю можам аб гэтым гаварыць, калі ўлічым факт, што дагэтуль на Беласточчыне не вышаў ніводзін паэтычны зборнік (не тлькі беларускі).
>
> Тое, што мы першымі выйшлі абрабляць паэтычныя аблогі, павінна даць нашым паэтам бадзёрасці ў пошуках сваёй папараці-кветкі[15].

Pod skromną w sensie szaty graficznej czarno-białą okładką zebrano 45 utworów poetyckich 17 autorów – nauczycieli, uczniów, studentów, rolników. Prawie wszyscy autorzy na krótko przedtem debiutowali na łamach „Niwy" i do almanachu weszły wiersze napisane nie wcześniej 1956 roku. Dziś są

[15] Г. В., *Да чытача,* [у:] *Рунь. Зборнік вершаў,* Беласток 1959, с. 6.

wszelkie podstawy twierdzić, że pokładane nadzieje i oczekiwania założyciela Stowarzyszenia Literackiego, wyrażone przez niego także w przedmowie do „Runi", w pełni się sprawdziły. Ruń, symbol wschodzącego zboża, wyraźnie rosła na oczach, co więcej kłosiła się na wspólnym białorusko-polskim poletku, a nawet wchodziła w przestrzeń kulturową bliższych i dalszych sąsiadów. W latach 70 i 80 istnienie „Białowieży", jej dorobek twórczy był na tyle widoczny nawet z odległej perspektywy, że – na seminaria literackie, rocznicowe konferencje naukowe albo po prostu z prywatnej ciekawości – do Białegostoku przyjeżdżali z Białorusi tacy pisarze, jak Maksim Tank, Alaksiej Pysin, Barys Saczanka, Anatol Kudrawiec, Aleś Razanaw, Anatol Wiarcinski, Uładzimir Hniłamiodaw, z Niemiec – Norbert Randau, z Anglii – James Dingley, z USA – Thomas Bird.

Cechą charakterologiczną Wołkowyckiego, jak wcześniej napomknęliśmy, była silnie rozwinięta introwertyczność. Przeto całkiem zrozumiałe było, że w almanachu nie umieścił swoich utworów, jakkolwiek miał przecież z czym „wyjść do ludzi". Oddawał się z zapałem przede wszystkim pracy w redakcji oraz prezesowaniu, nawet nie będąc od 1960 roku formalnie szefem Stowarzyszenia, do końca życia uznawany jednak przez białoruskie środowisko literackie jako jedyny i niepodważalny autorytet. Wiadomo było także, że w jego notatniku pisarskim pojawiały się wciąż nowe zapiski.

W grudniu 1987 Wołkowycki z przyczyn zdrowotnych musiał pożegnać się z pracą w redakcji „Niwy". Tak zakończył się okres działalności człowieka oddanego bez reszty literaturze pięknej, wprowadzaniu w arkana sztuki młodych jej adeptów. Kończył się jego długi etap ofiarności i poświęcenia dla rozwoju kultury białoruskiej w Polsce. Dopiero teraz mógł realizować własne zamierzenia literackie.

Już w 1989 roku ukazuje się pod pseudonimem Jurka Zubrycki zbiór poetycki „Разнагоддзе". „Poetą bywałem od czasu

do czasu. Ale to przeminęło z wiatrem[16] – zaznaczy ze spokojem w rozmowie z Teresą Zaniewską Wołkowycki. Ta dość krytyczna samoocena świadczyć mogła o wysokich wymaganiach stawianych także przed sobą. Podmiot liryczny z pierwszego tomu wierszy ma szeroko otwarte oczy na świat, boleśnie przeżywa problemy kontrowersyjnego XX wieku, jest w nim zagubiony: „Праляцелі. Белавежа // Толькі свішча за спіной. // У якія рвешся межы // Летуценны коннік мой?”[17]; metaforycznie przedstawia ludzką skłonność do marzycielstwa i pozytywnego wartościowania przyszłości – to co odległe lub co nigdy się nie ziści: „Ганім век, які пражыць нам выпала, // І ў нябесных прыдарожных снах // Мёданоснымі зялёнымі ліпамі // Садзім неабжыты Млечны Шлях”[18]; wyraża zdziwienia, że człowiek posiada jeszcze zdolność odkrywania w sobie prostych duchowych przeżyć: „Твой ліст перачытаў // зноў і зноў – // і нешта ўва мне // прарвалася, // Магчыма – тое, // што сядзела // пад моцным замком, // калі ты была побач”[19].

W 1991 roku ukazuje się kolejna książka Wołkowyckiego *Віры. Нататкі рэдактара*, w 1998 – *Белая вязь*, w 2000 – *У каменным крузе*, w 2002 – *Ашчэпкі*. Wcześniej w ten szereg utworów wcisnął się zbiór tekstów satyrycznych pod tytułem *Макатразмы* (1997, pod pseudonimem Sidar Makacior). Został ogłoszony także zbiór sceptycznych wierszy „Міжчассе” (2003).

Tom „Wiry. Notatki redaktora” wyraźnie świadczył o tym, że społeczna i kulturowa działalność autora jako znakomitego organizatora i animatora białoruskiego życia literackiego w dużym stopniu determinowała jego własne dokonania twórcze, zwłaszcza w zakresie prozy. Według słów samego Wołkowyc-

---

[16] Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, s. 85.

[17] Юрка Зубрыцкі, *Рознагоддзе*, с. 16.

[18] Tamże, s. 11.

[19] Tamże, s. 31.

kiego jego pierwotnym zamiarem było napisanie w pewnym sensie skróconej historii „Niwy", jednak nie w ujęciu podręcznikowym, a jako świadectwo minionego czasu, pomagające głębiej zrozumieć białoruską w Polsce teraźniejszość, która na oczach stawała się przeszłością. Autor świadomie zatem wybierał chronologiczną zasadę prezentacji faktów, zjawisk, przeżyć i ocen.

> Oznacza to: nie dowierzać zawodnej pamięci, trzymać się archiwum, listów, notatek. Tworzywo pęczniało po zakamarkach lat i nagle przestało się poruszać, gromadziły się bliźniacze epizody. Bałem się powtórek, wybierałem tylko fakty, które wnosiły coś nowego. A historia często się powtarza[20].

Pomimo takiej wyraźnie zarysowanej linii obiektywności materiału „Wiry" wszakże przerosły ramy dokumentu, kroniki społeczno-edukacyjnej „Niwy", chociaż utwór daje liczne powody do analizy różnych problemów w tej właśnie perspektywie. Jednakże od pierwszej do ostatniej strony „Wirów" wnikliwy czytelnik odczuwa żywy kontakt z konkretnymi faktami ogrzanymi uczuciem sympatii i życzliwości nieordynarnej osoby, nietuzinkowej indywidualności, z rzeczami adaptowanymi przez twórczą wyobraźnię i które dzięki temu stały się zjawiskiem estetycznym. Cechy stylu Wołkowyckiego wyraźnie się uwidaczniają w intonacji koleżeńskiego zaufania, zachowania odpowiedniego dystansu do opisywanego świata, podświetlonego poczuciem humoru.

W *Белай вязі*, utworze będącym w jakimś sensie przedłużeniem „Wirów", Wołkowycki między innymi kwestiami powraca do swojego „wyznania wiary" literacko-estetycznej, do fundamentalnej dla niego przesłanki, którą znacznie wcześniej pragnął zaszczepić swoim kolegom po piórze. Pisał:

---

[20] Teresa Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, s. 86.

Глядзець сваімі вачыма! Гэта не так проста, як можа каму выдацца. Я гэтаму вучуся ўсё жыццё. А ці навучыўся? Бяздушным на вонкавыя ўплывы ніколі не быў. І нешта пазычанае, пэўна, адлюстроўваецца і ў маім позірку. Усяго не перавараш. Каб толькі чужы налёт не зацьміў убачанае[21].

Dziś z perspektywy czasu wyraźnie widać, że w „szkole" Wołkowyckiego członkowie Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego na trwałe przyswoili sobie przekonanie o tym, że twórczy imperatyw narodowy jest tożsamy z imperatywem estetycznym. Pięknym i wartym opisu jest to, co należy do „swojego" – pejzaż, okolica, miejsca serdeczne, geografia zdarzeń historycznych oraz bieżące zjawiska kulturowe.

„Szkołę" Jerzego Wołkowyckiego, w której program literacko-estetyczny nigdy nie był sformalizowany (tzn. zapisany i zatwierdzony do realizacji), a był nieustannie przekazywany na zajęciach seminaryjnych i spotkaniach autorskich w formie swobodnie dyskutowanych tez i dezyderatów w oparciu także o własny materiał dowodowy – otóż „szkołę" tę „ukończyło" ponad stu białoruskich literatów. Rzecz jasna, tylko nieliczni wytrzymali próbę czasu i swych możliwości. Zaś ci najbardziej niesforni, nieposłuszni, niezdyscyplinowani i do nikogo niepodobni indywidualiści, otrzymawszy w swoim czasie namaszczenie oraz błogosławieństwo Wołkowyckiego, poszli własną drogą. Już w 1962 roku ukazuje się obszerny zbiór wierszy Aleksandra Barszczewskiego (pseud. Aleś Barski) pod symbolicznym i wielce znaczącym dla „Białowieżan" tytułem *Белавежскія матывы*. W 1969 – tom prozy lirycznej Sokrata Janowicza *Загоны*, a także tom poetycki Jana Czykwina *Іду*, a w roku następnym tegoż *Святая студня*. Wkrótce wszyscy trzej zostają członkami Związku Pisarzy Polskich.

---

[21] Георгій Валкавыцкі, *Белая вязь*, Беласток 1998, с. 213.

Святлана Тарасава
Гродна

Сакралізацыя вобразу Радзімы ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы

Сучасная рэчаіснасць практычна не пакінула чалавеку такіх бакоў быцця, што заставаліся б асвечанымі сакральным сэнсам. Разнастайныя навуковыя адкрыцці сёння могуць развянчаць практычна любую трансцэндэнтальную з’яву. І, здавалася б, атэістычнае XX стагоддзе павінна было цалкам дэсакралізаваць чалавечае існаванне.

У той жа час шмат іншых фактараў сведчаць: у чалавеку не толькі не знікла вера ў існаванне нейкіх вышэйшых сіл, але і захавалася ўнутраная патрэба напоўніць новым сакральным сэнсам свае асобныя ўспрыняцці, думкі, успаміны і неатдзельныя ад іх аб’екты і падзеі.

> Сакралізацыя – (ад лац. *sakralis* – свяшчэнны), наданне прадметам, з’явам, людзям свяшчэннага, рэлігійнага зместу, падпарадкаванне сацыяльных інстытутаў, культуры і бытавых зносін рэлігійнаму ўплыву. У аснове сакралізацыі – вера ў існаванне свяшчэннага (сакральнага), процілеглага свецкаму[1].

Сакральнасцю чалавек можа надзяляць прадметы наваколля, людзей, некаторую прастору. Пры гэтым у чала-

[1] *Беларуская энцыклапедыя*: У 18 т.: Рэле – Слаявіна / Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш., Мінск 2002, т. 14, с. 89.

вечым успрыманні названыя аб'екты набываюць каштоўнасць самай высокай вартасці. Яны валодаюць невытлумачальнай таямнічай сілаю і, адпаведна, патрабуюць ад асобы своеасаблівых павышана-эмацыйных адносін.

Па сцвярджэнні адпаведных навукоўцаў, у сакральнай геаграфіі адным з асноўных палажэнняў з'яўляецца гіпотэза аб існаванні так званых сакральных цэнтраў, дзе пастаянна адбываецца нейкае свяшчэннадзейства, якое і надае гэтаму месцу асобы сэнс і вылучае яго з іншай прасторы. У чалавека ёсць заўсёдная патрэба захоўваць з ім непасрэдную сувязь для абнаўлення і падтрымання жыццёвай сілы. Такой уласцівасцю валодаюць агульнавядомыя і прызнаныя "святыя" мясціны, якіх дастаткова на карце сусвету. Але ёсць месцы, што прызнаюцца ўнікальнымі не для многіх і ўсякіх, а толькі тых, хто звязаны з імі сваімі асобымі сувязямі і адносінамі.

У многіх народаў назіраецца традыцыя надзяляць выключнымі якасцямі тое, што складае такое шматзначнае і шматпланавае паняцце, як Радзіма.

Вобраз Радзімы ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы, членаў літаратурнага аб'яднання "Белавежа", з'яўляецца ад пачатку вобразам знакавым, прыцягальным, калі не сказаць адным з самых запатрабаваных і шматзначных. Гэта тэма неаднаразова станавілася аб'ектам літаратуразнаўчага даследавання. Як правіла, у творах беларускіх аўтараў з Польшчы вылучаўся той канкрэтны рэальны свет, які быў напоўнены пазнавальнымі дэталямі, запамінальнымі рэчамі. У розных пісьменнікаў канстатавалася нават адносная блізкасць і тоеснасць ў выяўленні роднага і дарагога сэрцу месца. *Характэрна, што самі паэты заўсёды ўжываюць слова "Айчына", тым самым як бы індывідуалізуючы дадзенае паняцце, пазбаўляючы яго ад гучнай і зашмальцаванай пафаснасці. Айчына, Бацькаўшчына – гэта той куток Падляшша, дзе вырас кожны паэт. Увесь час прыцягненне да родных мясцін ад-*

чувае лірычны герой паэзіі Яна Чыквіна, Алеся Барскага, Віктара Шведа, Надзеі Артымовіч і інш[2].

Сказанае дакладна фіксуе сваё асобае выяўленне вобразу Радзімы ў творчасці гэтых пісьменнікаў. Яна сапраўды практычна заўсёды выступае не як Радзіма-дзяржава, а як канкрэтнае лакальнае месца, з якім чалавек пажыццёва непарыўна звязаны.

Многае з асабіста пражытага беларускімі творцамі стала той першапрычынай, якая абумовіла ўзнікненне сакральных адзнак, якімі характарызуецца радзінны свет. З другога боку, у творчасці беларускіх пісьменнікаў XIX стагоддзя даследчыкамі ўжо адзначана традыцыя выяўлення Радзімы як *полюса сакральнасці*[3] (гэта разглядаецца, напрыклад, у даследаваннях Сяргея Даніленкі). Усё гэта разам узятае дазволіла яшчэ глыбей асэнсаваць родную прастору як рэальнасць, што з'яўляецца вытокам іншых сакральных сэнсаў.

У беларускіх пісьменнікаў Польшчы Радзіма часта выступае сакральным месцам, у якім замацавана свая канкрэтная мадэль існавання, якая вызначае спецыфіку сувязей чалавека з Сусветам. Роднае месца часта ўзносіцца да пэўнага ідэалу, які з'яўляецца неабвержным на працягу ўсяго існавання чалавека. Гэта частка прасторы пачынае набываць у свядомасці чалавека не толькі адзнакі ідэальнага свету (Божага царства), але часам і ўспрымацца як увасабленне Раю.

І таму абсалютна натуральна тое, што практычна ва ўсіх творцаў Радзіма выступае як ідэальная прастора, у якой ча-

---

[2] А. Раманчук, *Паэзія "Белавежы": сінтэз нацыянальнага і агульначалавечага,* (у:) *Актуальныя праблемы выкладання мовы і літаратуры ў сярэдняй і вышэйшай школе*: Матэрыялы рэспубліканскай навуковай канферэнцыі, Гродна 2004, с. 242.

[3] С. Даніленка, *Беларускі этнічны Космас у творчасці Я. Чачота, Я. Баршчэўскага і В. Дуніна-Марцінкевіча,* "Весці АН Беларусі", Серыя гуманітарных навук 1997, № 1, с. 69.

лавек жыве ў гармоніі з самім сабой, з прыродай і з творчасцю:

...Дзе лёгка зусім заблудзіцца
І верыць: шчаслівы ты ўволю,
Дзе б'юць жыватворчы крыніцы,
Дзе кожнаму можа прысніцца
Паэзіі магнітнае поле[4].

Я. Чыквін, "Я жыць хачу, як вы жылі..."

Успрыняўшы з маленства родныя мясціны як трывалы і дасканалы свет, паэты не губляюць гэтага адчування і пазней, калі ўжо пабачаць іншае, сутыкнуцца з праявамі новага. Радзіма для беларускіх паэтаў нязменна застаецца прасторай для светлых і ўзвышаных пачуццяў, а самае важнае: толькі тут чалавек здольны адчуць сябе вольным, акрыленым, ачышчаным ад усяго наноснага і другараднага:

Калышашся ў напевах песні роднай,
І мыеш твар у промнях залацістых,
І толькі тут я поўнасцю свабодны,
І толькі тут душой заўсёды чысты[5].

А. Барскі, "Беластоцкі край"

Ужыванне паэтам эпітэта "залацісты" відавочна базуецца на даўнім значэнні гэтага колеру: *гэта тое, што з'яўляецца вобразам святла, а таму і сімвалізуе святло*[6]. І гэтаксама, як і ў класічнай літаратуры, у вершы Алеся Барскага *гэтае залатое ззянне ўспрымаецца як адна з праяў зямной і нябеснай*

4 Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, Беласток 2009, с. 5.

5 *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст.* / Укл. Я. Чыквіна, Мінск 2000, с. 289.

6 А. Марчанка, *Колеравая парадыгма ўспрымання і асэнсавання нацыянальнай рэчаіснасці ў творах Якуба Коласа*, (у:) *Язык и социум: Материалы IX Международной научной конференции, 3–4 декабря 2010 г.*, Минск: В 3 ч., Минск 2011, ч. 3, с. 150.

прыгажосці. Сонечны бляск асвятляе краявіды, адухаўляе навакольны свет, дорыць радасць новага дня і, здаецца, натхняе і чалавека на самыя светлыя і высокія памкненні[7].

У Віктара Шведа да такіх самых адчуванняў далучаецца яшчэ пачуццё замілавання і цеплыні ад сустрэчы з блізкімі людзьмі:

Скажу, бывала: еду да бацькоў,
І клопаты знікаюць, абавязкі,
І адчуваю ўцеху цёплых слоў,
І мора дабраты, і мора ласкі[8].

“Скажу, бывала: еду да бацькоў”

Вершы Надзеі Артымовіч перадаюць думку пра выключна гаючае ўздзеянне на чалавека роднай зямлі, дзе кожны набывае не толькі фізічную сілу і моц, але і лекуецца духоўна:

П’ю прагна
Як цудадзейнае лякарства
Тваё неба мой Бельск (470)

“П’ю прагна...”

У той жа час вобразу Радзімы-раю ў вершах беларускіх паэтаў процістаіць вобраз антыпод – Горад, які ўвасабляе месца, дзе цалкам парушаны запачаткаваны раней уклад жыцця:

А ў веку дваццатым
Спяшаемся мы
З драўлянае хаты
Ў гіганты-дамы (197).

В. Швед, “У клетцы з бетону”

---

[7] Тамсама, с. 150.

[8] *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст.* / Укл. Я. Чыквіна, Мінск, 2000, с. 200. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

І як вынік гэтаму адваротнае адчуванне чалавека: пакінутасць, адзінота, зняверанасць: *Я не патрэбны тут нікому // У калаўроце гарадскім*.

Той свет, што знаходзіцца за межамі Радзімы-Раю, у тым ліку і Горад, асацыіруецца з Хаосам, месцам, дзе няма ўсталяванага парадку, дзе пануюць змрок і бязладдзе. Але ў большасці аўтараў выяўляецца думка пра магчымасць вяртання ў Рай, пра духоўнае ачышчэнне ад судакранання з ім.

У выяўленні Радзімы як месца сакральнага натуральна адчуваецца ўздзеянне своеасаблівага рэлігійнага поля, дзякуючы чаму рэалізуецца думка пра Радзіму як месца для ўваскрэшання, абнаўлення:

Салёнымі жменямі дажджу
Ты абмываеш
Чужую вопратку
Сваіх дзяцей...
Разаграваеш іх скамянелыя сэрцы
Адмыкаеш іх зашнураваныя вочы
Развязваеш іх спутаныя рукі... (471)
"П'ю прагна..."

Так Надзея Артымовіч пераканана сцвярджае: ён, гэты свет, здольны вярнуць чалавеку страчанае, ператварыць слабага ў моцнага, зняверанаю асобу ў перакананага змагара ці чалавека з моцным духоўным стрыжнем. Праз прыём метафары ў вершы перадаецца аўтарскае адчуванне той магутнай унікальнай сілы, якой валодае родны зямны рай.

Менавіта радзіма робіць чалавека асобай, якая можа па-хрысціянску пакутаваць, прымаць на сябе чужы боль, вучыць дараваць, быць цярпімым, не адчайвацца, не губляць надзеі. Такім матывам прасякнуты вершы Міхася Шаховіча, Юрыя Баены і інш.

Прастора Радзімы становіцца метафізічным ландшафтам, які здольны пераадолець нават саму смерць ("*Мой краю*

вечны, краю незаменны" (289)) і перадаць адчуванне вечнасці самаму чалавеку ("*На роднай Беласточчыне я вечны*" (289)).

Назіранні за творчасцю пісьменікаў Польшчы сведчаць, што кожны з аўтараў вызначае дакладную лакалізацыю сакральнага цэнтра, які цесна звязаны з паняццем Радзімы: у Надзеі Артымовіч – гэта Бельск (*Бельск – ікона малітва сон жыццё* (469)); у Віктара Шведа – вёска Мора (*Снішся мне ты, вёска Мора* (200)), а Юрый Баена сцвярджае: *Толькі ў Пушчы маўчым мы. // У Белавежы нашай, // Святыні нашай!..* (541). У Яна Чыквіна сакральнае месца напачатку адзначаецца дастаткова агульна: *На Гайнаўшчыне дыхаецца ўволю*[9], пазней яно канкрэтызуецца адпаведным прызнаннем: *Дубічы, Дубічы... / ...Як сон залаты. / Штодзённа любячы, / Я заўжды гатовы / Ваш след цалаваць, / Які не астыў*[10]. Не ў меншай меры дарагім месцам з'яўляецца радзіма і для Алеся Барскага, які канстатуе, што вышэйшае прызначэнне чалавека (...) *быць заўсёды пры айчыне // Сваёй блізка. / І паўтараць яе святое // Заўжды імя*[11].

У канкрэтнай геаграфічнай кропцы аўтарамі дакладна адзначаюцца праявы сакральнай прасторы, у якой адбываецца пастаяннае дзейства свяшчэнных сіл. Гэтыя сілы глыбока ўздзейнічаюць на асобу, выклікаючы ў ёй унутраную патрэбу захоўваць прамую сувязь з гэтым месцам.

Сімволіка сакральнага цэнтра часта ўвасабляецца ў самых розных прыродных вобразах, часцей тых, якія падказвае нацыянальны ландшафт. У паўднёвых народаў такімі сімваламі часта выступаюць гара, стэп, рака і інш.

Натуральна, што ў беларускай культуры сакральнасцю надзяляюцца свае прыродныя адзнакі: курган, возера, камень. Але асаблівай знакавасцю надзялялі беларусы лес. *Лес*

---

[9] Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, Беласток 2009, с. 8.

[10] Тамсама, с. 12.

[11] А. Барскі, *Блізкасць далёкага: паэма*, Беласток 1983, с. 74.

выхаваў характар беларуса, – пісаў Уладзімір Караткевіч, – *наш лес і чалавек – родныя, і таму беларус любіць яго*[12]. Таму, па сведчанні даследчыка Алеся Бельскага, *беларуская паэзія спавядаецца лесу, моліцца яму і ўслаўляе яго ачышчальную сілу*[13].

Гэта традыцыя прасочваецца і ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы. Ужо тым жа навукоўцам канстатавалася: *Даволі характэрны і ў той жа час своеасаблівы паэтычны погляд выяўляе Алесь Барскі ў вершы "О лес...". Гаворачы пра генетычную роднасць з лесам, паэт бачыць у ім магутнага атланта, які трымае свет. Лес – нібы галоўная апора жыцця, прадаўжальнік усяго чалавечага на зямлі*[14]:

О лес,
ты брат,
ты бацька мой і дзед;
і песняй ты,
і марай ты,
і хлебам.
Ты нада мной,
каб не ўпаў на плечы свет,
падпёр рукамі неба (291).

Гэты ж аўтар перажывае ў лесе яшчэ адно дзіўнае пачуццё: духоўнае ачышчэнне і абнаўленне, вяртанне да існасці і веры ў дабро. З лесу, як з храма, *ідзём, як анёлы, / З паднебнага вянчання, / Аддаўшы Богу божае, / А чалавеку ўсё людское...* (294)

Міхась Шаховіч увогуле самой назвай твора падкрэслівае сакральны характар гэтага прыроднага асяродку. Яго верш называецца "Святы лес". У ім таксама падаецца думка

---

[12] У. Караткевіч, *Зямля пад белымі крыламі: нарыс*: Для сярэд. і ст. шк. узросту, 2-е выд., Мінск 1992, с. 50.

[13] А. Бельскі, *Свет ад травы да зор: Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу*, Мінск 1998, с. 40.

[14] Тамсама, с. 38.

аб ачышчальнай, выратавальнай сіле лесу. А яшчэ праз лес паэт адчувае сувязь з продкамі, для якіх менавіта гэтае месца заўсёды было і прытулкам, і духоўным апірышчам. Таму і душа сучаснага чалавека цягнецца да даўняга, сакральнага:

Іду туды,
Іду напіцца,
Ачысціць
Душу здзервянелую
І веры
Продкаў
Пакланіцца[15] (511).

Сакралізаванае ўспрыманне лесу можна знайсці і ў іншых аўтараў. Георгій Валкавыцкі ў вершы "Пад лесам" гаворыць пра лес як пра жывое стварэнне, якое можа даць чалавеку адчуванне абароненасці і заспакаення. Гэтым тлумачыцца прысутнасць у творы матыву вяртання блуднага сына.

А. Бельскі не выпадкова адзначыў у сваім артыкуле, што *лес у беларусаў мае некалькі абліччаў, выступае, так бы мовіць, у чатырох асноўных іпастасях: пушча, бор, гай, дуброва*[16]. Але незалежна ад назвы адносіны да гэтага прыроднага асяродку ў беларускіх творцаў застаюцца нязменнымі. Уладзімір Гайдук пранікліва разважае пра казачнасць лесу ў вершы "У бары", а Юрый Баена самой назвай падкрэслівае выключнасць беларускай пушчы, абазначыўшы яе як "Святыня".

Як бачыцца, выказванне А. Бельскага пра тое, што ў *беларускай паэзіі пачуццё лесу – пачуццё глыбока духоўнае, нават пантэістычна-сакральнае, інакш кажучы, гэта адчуванне прыроды як святыні, Боскай існасці, высокага хараства*[17] цалкам

---

[15] Тамсама, с. 511.

[16] А. Бельскі, *Свет ад травы да зор: Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу*, с. 35.

[17] Тамсама, с. 36.

пацвярджаецца творчасцю беларускіх пісьменнікаў Польшчы.

У культуры многіх народаў здаўна існавала традыцыя надзяляць надзвычайнымі ўласцівасцямі дрэвы. А ў старажытных славян цэнтрам свету было прызнана так званае Сусветнае дрэва, якое ўвасабляе з’яднанасць Неба і Зямлі, жыццястойкасць і сілу ўсяго жывога. Гэта і дало штуршок для ўспрымання дрэва як сакральнага аб’екта. Тое ж адзначыў і вядомы еўрапейскі даследчык міфалогіі Мірча Эліядэ: *дрэва становіцца рэлігійным аб’ектам дзякуючы сваёй моцы, сіле, здольнасці;...дрэва насычана сакральнасцю, таму што яно мае вертыкальную форму*[18].

У творчасці пісьменнікаў-“белавежцаў” дрэва часта выступае менавіта як сакральны аб’ект, які з’яўляецца неад’емнай часткай роднага навакольнага свету. У гэтай іпастасі выступаюць то клён (А. Барскі, “Прычасці мяне, клёне зялёны...”), то вяз (Я. Чыквін, “Вязе, мой слаўны...”). А М. Шаховіч увогуле адмяжоўваецца ад раслiннай канкрэтыкі, чым якраз і набліжаецца да разумення той выключнай сілы дрэва, якую абагаўлялі нашы продкі:

Са страхам і верай
Стаю на каленях,
Б’ю ночы паклоны
Пад падсвечнікам неба,
Малюся да дрэў –
Усрыміце маленне,
Адпусціце грахі
Майго дзённага быту,
Што саграшыў
Не сваёю малітвай (499).

Сакральным статусам беларускія пісьменікі надзяляюць не толькі аб’екты і прадметы, звязаныя з родным для іх ася-

[18] М. Элиаде, *Трактат по истории религий*, СПб 1999, т. I, с. 92.

родкам. Не ў меншай меры сакральнасць выяўляецца і ў вобразах тых людзей, што насяляюць гэтыя прасторы. У абліччы, дзейнасці, ладзе жыцця пісьменікам бачацца праявы святасці, высокага Боскага пачатку. Алесем Барскім гэты элемент заўважаецца ў звычайнай сялянскай працы:

Селянін, як тварэц,
задумённа,
натхнённа
ідзе па загонах.
У правай руцэ
жыватворнасць – зярняты,
рассыпае ў раллю
ён пшаніцу (293).

Аўтар нібыта даслоўна паўтарае біблейскае *вось, выйшаў сейбіт сеяць* (Ев. ад Мацьвея 13:3). Нават згадка пра пшаніцу ў вершы Алеся Барскага не выпадковая. У хрысціянстве каласы пшаніцы – гэта праведнае дабро, Божы дар. У Алеся Барскага, безумоўна, прачытваецца думка аб святасці працы хлебароба, але ж яна дапаўняецца і сцвярджэннем: *Хто ведае трывогу сяўбы... / ...той ведае вартасць / хлеба, / песні, / Айчыны*.

Сакральнае напаўненне маюць ў вершах паэтаў Беласточчыны і жаночыя вобразы. Так Яну Чыквіну бачацца ў беластоцкім краі *незвычайнай прыгажосці жаночыя твары*. Але не толькі зямной вабнасцю прыцягваюць яны: надзеленыя вышэйшай святасцю, яны здольны на надзвычайнае:

Як ад агню, ад іх займаюцца чэрствыя душы
І, згарэўшы датла, стаюцца велікадушнымі[19].

У гэтага ж аўтара ў вершы “Малітва” гучыць кранальная просьба аб магчымасці пазнаць хараство, дабро і праўду, ад-

[19] Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, Беласток 2009, с. 105.

расаваная мадонне-славянцы, веліч і красу якой аўтар параўноўвае з іконай Багамаці.

Згаданыя ў творах беларускіх аўтараў сакралізаваныя аб'екты выступаюць як транслятары высокіх маральных каштоўнасцей, якія здаўна жылі ў беларускім народзе, як носьбіты духоўнага пачатку і нацыянальных асаблівасцей.

Несумненна, паняцце "радзіма" з'яўляецца вызначальным ў светапоглядзе чалавека. Асаблівае напаўненне яно атрымлівае ў творчасці беларускіх пісьменікаў Польшчы. Для гэтых творцаў Радзіма вызначаецца не толькі канкрэтна-пабытавымі праявамі і прыродным ландшафтам, што захавала памяць, яна становіцца сапраўды сакральным месцам, якое з'яўляецца невычэрпнай крыніцай сілы, духоўнай моцы, месцам далучэння да святога. У іх мастацкім асэнсаванні вобраз Радзімы набывае адзнакі, адпаведныя паняццю сакральнасці: гэта месца самага высокага ўзроўню рэальнасці, непаўторнае, дзівоснае, да канца непазнавальнае і, важна, глыбока шануемае і бязмежна дарагое.

Творчасць пісьменнікаў-"белавежцаў" сведчыць, што духоўнае жыццё сучаснага чалавека, нягледзячы на ўсе дасягненні навуковага прагрэсу, характарызуецца нязменнай патрэбай знаходзіць сакральнае ў паўсядзённым быцці.

Анатоль Брусэвіч
Гродна

Сюррэалістычныя тэндэнцыі ў паэзіі “белавежцаў”

Кожная нацыянальная літаратура, як правіла, складаецца з шэрагу рэгіянальных. І чым больш разнастайнасці ў згаданым шэрагу, тым яскравей і каларытней выглядае вербальнае мастацтва цэлай нацыі. Вядома, рэгіянальныя літаратуры мусяць мець між сабой кропкі судакранання, каб урэшце ўсе “пазлы” скла́ліся ў адну карціну. Калі ж тыя сувязі па нейкіх прычынах губляюцца, то рэгіянальную літаратуру ў выніку чакаюць самыя розныя наступствы: альбо яна слабее і занепадае, альбо дрэйфуе ў бок чужога культурнага канону і ўтварае своеасаблівы сімбіёз з іншай нацыянальнай літаратурай, альбо можа стацца цалкам самадастатковым, незалежным культурна-мастацкім комплексам з патэнцыялам надрэгіянальнага ўзроўню. Менавіта такім феноменам уяўляецца нам літаратура Беласточчыны – рэгіёна, які паводле цэлага набору характарыстык з’яўляецца беларускім, але ў той жа час не мае трывалай сувязі (у сілу палітычных і некаторых іншых абставінаў) з іншымі беларускімі рэгіёнамі. Зрэшты, дзякуючы менавіта “адарванасці” ад беларускага мацерыка, беластоцкая літаратура здолела выпрацаваць даволі ўнікальныя, рэдкія для іншых айчынных рэгіёнаў спосабы спасці-

жэння вербальнай прасторы. Адзін з такіх спосабаў – зварот да сюррэалістычных вобразаў і матываў у паэтычнай творчасці.

Увогуле, сюррэалістычнае мастацтва – вынік і плён шэрагу заходнееўрапейскіх гісторыка-культурных працэсаў, хвалі якіх, вядома, дакаціліся і да нас, аднак страціўшы пры гэтым сваю першапачатковую магутнасць. Прыгадаем, зараджэнне гэтага кірунку пачынаецца ў міжваеннае дваццацігоддзе. Заснавальнікам лічыцца французскі паэт Андрэ Брэтон – аўтар знакамітага "Маніфеста сюррэалізму" (1924). Зрэшты, для ўзнікнення дадзенага феномену яшчэ задоўга да А. Брэтона і яго аднадумцаў (Луі Арагона, Піліпа Супо, Іва Тангі, Поля Элюара і інш.) у Заходняй Еўропе для гэтага была падрыхтаваная шчодрая глеба: творчасць сімвалістаў, дадаістаў, дэкадэнтаў і іншых прадстаўнікоў нерэалістычнага мастацтва.

Літаратуразнаўцы ў адзін голас сцвярджаюць, што *галоўная мэта сюррэалізму – пошук "сапраўднай рэальнасці", якая выяўляецца праз асабіста-пачуццёвую сферу суб'ектыўнасці, некантралюемую творчасць. У літаратуры (пераважна ў паэзіі) для сюррэалізму характэрна "аўтаматычнае пісьмо" (запіс слоў, вобразаў і фрагментаў маўлення, што ўзнікалі ў выніку спантанных асацыяцый), адмова ад рыфмы, метрыкі, чляненне на страфы, завершанасці, граматыка-сінтаксічнай і жанрава-кампазіцыйнай арганізацыі*[1].

Вядома, пералічаныя характарыстыкі не даюць магчымасці ахапіць усю разнастайнасць сюррэалістычных эксперыментаў прадстаўнікоў прыгожага пісьменства, аднак гэтага дастаткова для ўсведамлення "аўтаномнасці" беластоцкага літпрацэсу ў кантэксце пошуку "сапраўднай рэальнасці". Справа ў тым, што тая ж асабіста-пачуццёвая сфера

[1] Е. А. Лявонава, С. У. Пешын, *Сюррэалізм*, Беларуская энцыклапедыя. У 18 т., Мінск 2002, т. 15, с. 331–332.

суб'ектыўнасці, згаданая вышэй, праяўляецца ў беларускай рэгіянальнай паэзіі вельмі па-рознаму: літаратары Беласточчыны паводле гэтага чынніка яшчэ ў часы ўзнікнення літаб'яднання "Белавежа" (канец пяцідзесятых гадоў XX ст.) абагналі сваіх усходніх калег, замяніўшы маналітнае, аднатоннае ліра-эпічнае "МЫ" на шматгалоссе асобных лірычных "Я". Патлумачыць такую сітуацыю можна аглянуўшыся яшчэ на чвэрць стагоддзя назад – у трыццатыя гады, калі ўся Заходняя Беларусь, знаходзячыся ў складзе Польшчы, як і мае быць, цалкам належыць заходняму культурнаму арэалу, у той час як на ўсходзе разарванай краіны *паэтам забараняецца права на асабістую думку, асабісты тон у імя вышэйшай "грамадскай праўды" і "грамадскага абавязку". Паэтычнае "я", што ўтрымлівае ў сабе патэнцыял магчымасцей "прыватнага" бачання і адчування свету, востра кляймуецца*[2]. А потым разгортваюцца ўсім вядомыя падзеі: выбухае другая сусветная вайна, далей маем пасляваенны перадзел беларускіх этнічных тэрыторый, у выніку якога беластоцкі рэгіён канчаткова адрываецца, але неўзабаве ажывае ў плане беларускасці і на ўрадлівай еўрапейскай культурнай глебе паўстае літаратурная альтэрнатыва вербальнаму мастацтву "мацерыковай" Беларусі.

Вядома, каб стварыць тое, што мае беларуская літаратура Беласточчыны, патрабаваліся адпаведныя ўмовы (некаторыя мы згадалі вышэй) і цэлая плеяда арыгінальных творцаў (аднаму-двум пісьменнікам цяжка было б стварыць магутны літаратурны комплекс, а менавіта так выглядае сёння аб'яднанне "Белавежа"). Сярод гэтай плеяды, калі разважаць над сюррэалістычнымі тэндэнцыямі ў паэзіі "белавежцаў", можна таксама вылучыць не адно яркае імя, але вось з якога аўтара найлепш пачынаць падобныя разважан-

---

[2] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія: Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 9–10.

ні? Падказку знаходзім у Яна Чыквіна – хіба найлепшага знаўцы літаратурнага працэсу ў гэтым рэгіёне. Адзін з раздзелаў вядомай кнігі "Далёкія і блізкія: Беларускія пісьменнікі замежжа" прафесар пачынае адразу з цытавання вершаў, а далей піша: *Так арыгінальна ў пяцідзесятых і шасцідзесятых гадах мог пісаць і фармуляваць сваё паэтычнае веравызнанне толькі Яша Бурш, адзін з найбольш цікавых, таленавітых мадэрнісцкіх беларускіх паэтаў у Польшчы*[3]. Што ж, паэт і мастак Яша Бурш (Янка Анісэровіч) сапраўды з'яўляецца ці не першым "белавежцам", у творах якога асабіста-пачуццёвая сфера цалкам перакрывае сабой усе ўзроўні мастацка-стваральнай прасторы:

Пішу вершы
каб паўтарыць сябе
навонкі
пішу вершы
каб завязаць кантакт
з сабою
нявыказаным[4]

Працытаваныя радкі (на іх звярнуў увагу і Я. Чыквін) цягнуць ні многа, ні мала на своеасаблівы маніфест, у якім выразна прачытваецца і прызначэнне мастака, і месца мастацтва ў свеце, і роля свету ў мастацтве. Відавочна і тое, што пошук сябе і сваёй "нявыказанасці", дэклараваны Я. Буршам, у значнай ступені супадае з пошукам "сапраўднай рэальнасці" прадстаўнікамі сюррэалізму. Як супадаюць і іншыя важныя атрыбуты кірунку – адмысловы спосаб складання вершаў, заснаваны на запісу інстынктыўных вобразаў і стыхійных асацыяцый, адмова ад традыцыйнай метрыкі, рыфмы, пунктуацыі:

---

3 Тамсама, с. 123.

4 Цыт. паводле: Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія*, с. 123.

З тоні долі
выцягваю будучыя дні
каб прыгледзецца бліжэй
расцягнуць свае нервы
да тонкасці
нітак шаўкапрада
ды навіваць
на катушку цярпення
каб хапіла завязаць
за апошні
пульс сэрца[5]

Гісторыя літаратуры сведчыць, што вельмі рэдка ў свеце вербальнага мастацтва сустракаюцца творцы, якія працуюць у нейкім толькі адным стылі, а іх набытак можна суаднесці выключна з адным накірункам. Бо прыроду натхнення растлумачыць немагчыма, таму творчы працэс, па сутнасці, не падлягае кантролю і канчатковы вынік прадбачыць немагчыма. Ды і літаратары, як правіла, не задумваюцца (прынамсі, не зацыкліваюцца) над прыналежнасцю ўласнай творчасці да пэўных мастацка-эстэтычных плыней, асабліва ў працэсе працы над тэкстамі – пішуць так, як на душу кладзецца, а ўжо потым крытыкі і літаратуразнаўцы сартуюць напісанае, ды раскладваюць па розных палічках. Але вось паэзію Я. Бурша па розных палічках не раскладзеш. І не таму, што паэтычная спадчына прадстаўлена адносна нешматлікімі публікацыямі ў беластоцкай перыёдыцы, ды адзіным аўтарскім зборнікам “Прамень думкі” (1964) – справа тут не ў колькасці вершаў, а ў рэдкай цэльнасці творчай паставы першага сярод “белавежцаў” мадэрніста-сюррэаліста.

Сюррэалістычныя творы Я. Бурша, якія не былі ў свой час належным чынам ацэнены непадрыхтаваным да падоб-

[5] Я. Бурш, *Вершы*, [у:] *Краса і сіла: Анталогія бел. паэзіі XX ст.*, Мінск 2003, с. 400.

най літаратуры чытачом, адыгралі між тым станоўчую ролю: сталі своеасаблівым арыенцірам для наступнага пакалення эксперыментатараў. Сярод іх – Надзея Артымовіч, адна з найбольш запамінальных беластоцкіх мадэрністак. Запамінальная перш за ўсё дзякуючы сюррэалістычнай настраёвасці, якой паэтка паслядоўна насычае сваю творчасць. Кожны яе верш стараецца максімальна адарвацца ад звыклай рэальнасці. Пры гэтым няважна, у чым гэтая рэальнасць увасобленая – у форме твора, у тэматыцы і праблематыцы, альбо ў выбары мастацкіх сродкаў. Па гэтай прычыне чытач, маючы свой "гарызонт чаканняў", рызыкуе ўвогуле нічога не дачакацца, сутыкнуўшыся з паэзіяй Н. Артымовіч. Бо сутнасць сюррэалістычнага метаду – у разбурэнні падобных гарызонтаў, з чым прадстаўніца "Белавежы" спраўляецца заўсёды толькі на выдатна:

і нічога не адбудзецца
было ёсць будзе і нічога я не знайшла
у кніжках марах жыцці
каб памерці
без слоў без музыкі
у маўчанні як камень
кідаю перадапошні гук
гэта кепскі фон
час[6]

Заканамерная адметнасць сюррэалістычнасці вобразаў Н. Артымовіч грунтуецца перадусім на іх нечаканай парадаксальнасці: амаль кожны яе верш здольны збянтэжыць сваёй непрадказальнасцю, нестандартнасцю асацыятыўнага мыслення аўтара, якое праяўляецца на фоне, здаецца, самых звычайных матываў:

---

[6] Н. Артымовіч, *Жоўтая музыка*, [online], http://kamunikat.org/download.php?item=3921-1.html&pubref=3921, [доступ: 20.05.2018].

праплыла па вячэрнім небе
Аднакрылая птушка.
Праспяваў за маім акном
Самотны вецер.
Незнаёмы падарыў мне сёння
Дзевяцімесячны каляндар
... без вясны...[7]

Зрэшты, сакрэт такой нязвыклай творчай манеры паэтка спрабуе часам растлумачыць, вядома, на свой, зноў жа вельмі загадкавы, няпросты лад:

з вуліц
з неба
з...
з пекла
...і прадчуванняў
мой верш[8]

Увогуле, каардынаты мастацка-эстэтычнай лакацыі Н. Артымовіч вызначыць даволі цяжка. Праўда, калі ў якасці дадатковых арыенціраў узяць некаторых іншых творцаў, ды пэўныя моманты, звязаныя з удзелам у літаратурным працэсе, то можна крыху праясніць сітуацыю. Адным з такіх важных момантаў, на нашу думку, з'яўляецца запачаткаванне ў 1990 годзе Янам Чыквіным кніжнай серыі "Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа»", у якой першай кнігай быў выдадзены зборнік Н. Артымовіч "Сезон у белых пейзажах". Наўрад ці заснавальнік серыі кіраваўся ўсяго толькі алфавітным прынцыпам. Канешне, ключавым фактарам стала неардынарная постаць самой паэткі, якая мусіла ўвасобіць адметнасць літаратурнай традыцыі беларускай Беласточчыны, заахвоціць да творчага

[7] Тамсама, [доступ: 20.05.2018].
[8] Тамсама, [доступ: 20.05.2018].

дыялогу ўвесь навакольны свет – блізкі і далёкі. Што ў выніку і адбылося. Варта згадаць хоць бы з'яўленне ў 1994 годзе кнігі "Дзверы", у якой *паралельна з вершамі Надзеі Артымовіч змяшчаецца і прачытанне іх – маргіналіі паэта Алеся Разанава: удакладняючы тапаграфію вершаў і актывізуючы сэнсы, што тояцца ў іхняй, даволі герметычнай, прасторы, яны ўводзяць вершы ў кантэкст дыялогу*[9]. Цікава, што яшчэ да стварэння згаданай кнігі, паэтка прызнаецца: *Я так баялася // І дзверы зрабіліся сцяной // Я так баялася // І ўсё прайшло*[10]. Ізноў маем неадназначную сітуацыю: страх перад узнікненнем сцяны маўчання і непаразумення грунтуецца на ўсведамленні часовасці і абсурднасці з'яўлення на месцы дзвярэй сцяны. А інакш не напісаўся б і верш пад назвай "Беларускія паэты ў Бельску", вельмі важны для адчування сябе сярод іншых, блізкіх па духу творцаў і для разумення іхняй прысутнасці ва ўласнай творчай прасторы:

толькі ў Бельску
можна піць гарбату
сказаў малады паэт Эдзік Мазько
толькі ў Бельску
у маўчанні чытаюцца вершы
сказала васільковая Данута Бічэль
і ты пабачыш
у кожнай птушкі
твой твар
сказаў Алесь Разанаў[11]

Кампанія ў вышэй працытаваным творы сабралася зусім не выпадковая, бо не бывае ў добрых мастацкіх тэкстах, як і ў жыцці, выпадковых рэчаў. Трох паэтаў, якія прадстаўляюць розныя творчыя пакаленні, розныя мастацка-эстэтычныя традыцыі, збірае (у сябе і ў сабе) чацвёртая паэтка,

9 Н. Артымовіч, А. Разанаў, *Дзверы*, Беласток 1994, с. 5.
10 Н. Артымовіч, *Жоўтая музыка*, [доступ: 20.05.2018].
11 Тамсама, [доступ: 20.05.2018].

аб'ядноўваючы так лёгка і чароўна Усход і Захад, Беларусь і Польшчу, экзальтацыю сусветных авангардных тэндэнцый (у тым ліку сюррэалістычных) і адвечны спакой айчыннага традыцыяналізму. У гэтым сумоўі і нараджаецца сапраўднае, чыстае мастацтва,

дзе ціхія вершы
дзе праўдзівая твая лірыка
дзе наша месца глыбокае
дзе нашы сны спакойныя
дзе мы
дзе ты
дзе я[12]

Заўважым, вербальная формула "дзе мы дзе ты дзе я" вельмі дакладна адлюстроўвае сутнасць творчай свядомасці Н. Артымовіч (уменне задаваць пытанні без пытальнікаў, шукаць сваё "ego" сярод іншых "я", але абстрагавацца ад "мы", быць для ўсіх і чужой і сваёй у адначассі, ставіць межы, каб тут жа разбураць іх). Зрэшты, гэтая формула падыходзіць і для некаторых іншых "белавежцаў", схільных да сюррэалістычнай рэфлексіі, увасобленай у паэтычнай форме. Напрыклад, згаданы вышэй даследчык літаратуры, прафесар Я. Чыквін, будучы акрамя ўсяго выдатным паэтам, неаднойчы ў сваіх вершах ажыўляе складана-метафарычныя карціны, у якіх будзённасць зліваецца з дзіўнай рэальнасцю, падобнай на сон:

Даўно нежывы бацька полем ідзе.
Ён арэ.
Ён і плуг.
Ён і скіба раллі, і зерне,
І водсвет далёкага раю.

Вочы, якімі ён глядзіць на свет,
Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць[13].

---

[12] Тамсама, [доступ: 20.05.2018].

[13] Я. Чыквін, *Адно жыццё*, Беласток 2009, с. 135.

У пошуках ілюзорнай звышрэальнасці, схаванай па-за звыклым уяўленнем аб прасторы і часе, нярэдка знаходзіцца і лірычная гераіня Галіны Твярановіч, даследуючы парадоксы нутраной і знешняй светабудовы:

Урослыя дзірваны забыцця
тояць у сабе адкрыццё
далягля даў, сапхнутых часам,
што
праз людзей варагуе з сабою,
а хоча быць пуцявінай,
ветлаю для ўсіх народаў[14].

А ўвогуле, разважаючы над сюррэалістычнымі тэндэнцыямі ў паэзіі прадстаўнікоў Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа”, варта адзначыць, што многія яго аўтары (Міра Лукша, Лідзія Маліноўская, Юрка Буйнюк, Юстына餐олька і інш.) схільныя да складаных, нерэалістычных спосабаў перадачы ўражанняў ад убачанага. Аднак дадзеную схільнасць не заўсёды мусім адразу ж суадносіць з сюррэалізмам. Напачатку трэба зрабіць вельмі няпростую справу: вызначыць тую хісткую мяжу, за якой сканчваецца звыклая (а нават і нязвыклая) паэтызацыя “белавежцамі” ўласнай біяграфіі і пачынаецца пераход у трансцэндэнтнае.

[14] Г. Тварановіч, *Бурштынавы яблык*, Беласток 2010, с. 15.

Beata Siwek
Lublin

W świetlistości wszechprzenikającej, czyli Symbolika światła i słońca w poezji Białowieżan

Wszelkie jubileusze, tym bardziej tak znaczące jak ten, w obchodach którego uczestniczymy – 55-lecie Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża", skłaniają do refleksji nad czasem minionym. W takiej chwili nie ma miejsca na rozpamiętywanie potknięć, ewentualnych porażek, na żale, że nie wszystko udało się zrealizować, że przepuściliśmy tyle szans. Jest to raczej czas sprzyjający pozytywnym refleksjom, podsumowaniom o charakterze wartościującym, czas wydobywania tego, co najcenniejsze. Zaledwie kilka lat temu poeta i animator wielu przedsięwzięć naukowych, wydawniczych i organizacyjnych, popularyzujących twórczość Białorusinów mieszkających w Polsce, Jan Czykwin, pisał: „Niemal pięćdziesiąt lat, które ma już za sobą Białoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża", to szmat czasu. Do takiego długiego biegu, z natury chyba rzeczy, nie są przygotowane „organizmy" społeczne, rozpadają się one o wiele wcześniej. Fenomen „Białowieży" jednak trwa i to trwanie prowokuje do stawiania dziś pytań, przynajmniej takich oto: dlaczego w Polsce rozwinęła się mimo wszystko tylko białoruska literatura, dlaczego nie zatrzymała się tylko ona (lub nie zatrzymano jej) na poziomie ludowości, w czym wreszcie wyraża się jej zasadnicza inność, niepowtarzal-

ność?"[1] Pytania te dotyczą najistotniejszych, fundamentalnych zagadnień, bo w istocie zdumiewa fakt tak konsekwentnego dążenia Białowieżan do promowania rodzimej kultury i języka, zaskakuje niesamowita dojrzałość artystyczna poetów, czy wreszcie wyraźnie obecna w tej twórczości perspektywa humanistyczna, odkrywany wciąż na nowo świat ludzkich wartości: religijnych, etycznych, estetycznych. W kręgu wpływów współczesnego nihilizmu samo słowo „wartość" jawi się jako relikt świata, który definitywnie przeminął, jednakże świata opromienionego światłem, blaskiem, aurą tajemniczości.

Wiele już lat temu polski historyk literatury Stefan Sawicki pisał: „Obcowanie z literaturą umożliwia najpełniejszy kontakt z rzeczywistością, najbardziej wszechstronne przekraczanie siebie i powrót, budujący naszą tożsamość. Pamiętajmy o tym, gdy wkrada się w nas – „sługi nieużyteczne" poezji – zwątpienie, czy ważne jest to, co robimy, gdy aktywność świata bliższego i dalszego utrudnia zachowanie wierności temu, cośmy świadomie wybrali, co jest słabiej dostrzegalne, mniej doraźnie konieczne, ale przecież i trwalsze, i głębsze"[2]. Mam nadzieję, że takich dylematów nie mają już dziś poeci Białowieży, bowiem ich wkład w rozwój literatury narodowej, białoruskiej jest nieoceniony.

Poszukując jakiejś formy teoretycznego ekwiwalentu dla migotliwego, granicznego statusu wielu tekstów Białowieżan stajemy w obliczu złożonego problemu. Jaki wybrać sposób na mówienie o dziełach nie popadając przy tym w całkowite zaufanie do konkretnego, technicznego metajęzyka, żeby nie zawierzyć nadto możliwości dostępu do ostatecznego sensu tekstów, który można by w krytycznej analizie wyjawić i objaśnić, jaki wreszcie podjąć temat, żeby odkryć w tej twórczości nowy wymiar, dotychczas jeszcze należycie nie spenetrowany. Przedmiotem mojej

---

1 J. Czykwin, *Kości zostały rzucone*, [w:] tegoż, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, s. 191.

2 S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, [w:] tegoż, *Wartość–Sacrum–Norwid. Studia i szkice aksjologicznoliterackie*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1994, s. 17.

refleksji nie będą tematyczne dominanty poezji Białowieżan, lecz obszar tematyczny stosunkowo mało jeszcze poznany, aczkolwiek – jak podpowiada intuicja badawcza – niezwykle ważny. Będzie to mianowicie motyw światła i słońca oraz eksplikowane przezeń treści. W kontekście dzisiejszego święta wybór takiego właśnie motywu do poetyckiej eksploracji wydaje się jak najbardziej zasadny.

Jak zauważa polska badaczka Anna Krajewska, zarówno w refleksji literaturoznawczej, jak i filozoficznej istnieje grupa metafor, związanych ze światłem, wykorzystywanych na oddanie sensu zagadnień epistemologicznych. Jako przykład podaje tu „cienie w jaskini" Platona, „światło oświecenia", „zwierciadło i lampa" (Meyer Howard Abrams), „płomień i świeca" (Gaston Bachelard), „przedświt" (Martin Heidegger), „lśnienie" jako odblask lustra (Umberto Eco, Jacques Lacan), „światło zastane" (Clifford Geertz). Badaczka zauważa, że światło uczestniczy w określeniu stanu świata. Bez światła nie moglibyśmy zobaczyć świata i zdaje się niemal, że bez światła wręcz nie byłoby świata[3]. Do powyższych rozważań można by dodać jeszcze stwierdzenie, że światło określa też człowieka, jest metaforą ludzkich pragnień, emocji, wzruszeń, nadziei. Jest eksplikacją wartości. Jest wreszcie – jak podkreśla Dorothea Forstner – jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga[4]. Forstner zauważa ponadto, że chociaż słońca nie można utożsamiać ze światłem, to jednak zachodzi bardzo ścisły związek między symboliką światła i symboliką słońca[5]. Z tego też względu nie ominiemy naszą uwagą tych tekstów, w których obydwa motywy pojawiają się równolegle, bądź też jeden wyznacza drugi.

---

[3] A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 196.

[4] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 92.

[5] Tamże, s. 93.

Warto przypomnieć, że w kosmogoniach większości ludów proces powstawania świata jest związany ze stawaniem się światła, przy czym światło – jak konstatuje Manfred Lurker – może pojawiać się po raz pierwszy w różny sposób: przez narodzenie, emanację, przez czynność albo też słowo bóstwa lub Boga[6]. Lurker, nawiązując do biblijnej relacji o stworzeniu świata przypomina, że na uwagę zasługuje pierwsza ocena Boga, według którego światło jest dobre. Znana jest też powszechnie teoria logosu świata, do której nawiązuje jeden z autorów Nowego Testamentu, Jan, w prologu ewangelii: "Na początku było Słowo". Zarówno w obszarze myśli teologicznej, jak i filozoficznej światłość i słowo współzawodniczą o prymat w biblijnym obrazie początków świata.

Zarysowana po krótce perspektywa teoretyczna odnosząca się do symboliki światła, będzie dla nas punktem wyjścia dla refleksji o sposobach uobecniania się światła i jego zakresie semantycznym w poezji Białowieżan. Z racji ograniczonych możliwości czasowych ograniczę się tu do twórczości trzech poetów, u których motyw ten odgrywa znaczącą rolę, a mianowicie do poezji Jana Czykwina, Alesia Barskiego i Nadziei Artymowicz. Zarówno w aspekcie formalnym, jak i tematycznym twórczość wymienionych poetów stanowi jakości różnorodne, jednakże w perspektywie interesującego nas zagadnienia daje się wyłonić pewne cechy wspólne, odnaleźć punkt styczny.

Twórczość Białowieżan dowodzi ze wszech miar, że bieg ludzkiego życia, począwszy od narodzin, okresu dzieciństwa i młodości, wieku dojrzałego i starości można przedstawić przy pomocy obrazów kształtujących się w oparciu o metaforykę świetlną. Poszczególnym okresom ludzkiego życia można by przyporządkować konkretne wyobrażenia związane z polem

---

[6] M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 140.

znaczeniowym światła. A zatem od światła, słońca, blasku, przez mroki, cienie, zmierzchy do światła, słońca, blasku. Ludzkie życie jest niczym innym, jak nieustannym dążeniem ku tej pierwotnej sile, która stała u podstaw kształtowania się świata. Jest bezgraniczną tęsknotą, za blaskiem, ciepłem, jasnością, pewnością, którą ze sobą przynosi. W poetyckim ujęciu Jana Czykwina przyjmuje ono wyjątkowy kształt:

> Усе мы
> выйшлі па-за брамы раю,
> цвярозым холадам павеяла
> і расступілася пазнанне –
> прэм наперад назад не аглядаючыся...
> Дый хто цяпер,
> з далечыні такой,
> у рай загляне.
> І толькі ў снах,
> дзіцячых ды старэчых,
> праз гушчару штодзённых клопатаў
> для нас
> святло ірдзее –
> і так, амаль, ужо адвечна –
> Ці ззаду нас,
> ці спераду агонь мільгае –
> Ніхто не ведае, хоць да яго мы цягнемся з надзеяй,
> упэўнены,
> што вяртаемся да раю[7].

Doświadczana tu przez podmiot liryczny ciemność, utożsamiana z zagubieniem, zatraceniem pierwotnej wrażliwości, poprzedza nadejście światła. A zatem obszar ciemności poddany sile światła stopniowo ulega pomniejszeniu, wreszcie ustępuje. Motyw światła, symbolizujący dążność ku jedności wiecznego, idealnego, niezmiennego bytu odwołuje się tu do stanu

[7] Я. Чыквін, ****Усе мы выйшлі...*, [w:] tegoż, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, s. 59.

onirycznego. Zaprezentowany utwór wskazuje na wpisane weń zjawisko gry semantycznej, a mianowicie, wyraz światło, a także jego synonimiczne określenia poeta wprowadza na różne aksjologiczne pola znaczeniowe. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w poezji Czykwina zasada ta zmierza do stworzenia pewnej jakości stylistycznej, u podstaw której leży intencja aksjologiczna. Świadczą o tym chociażby teksty ****Дзяцінства за мною...*, *Даспелае сонца*, ****Цяпер, калі разам*, *Маладыя гадзіны*, ****Свет спахмурнеў*, w których nieodmiennie światło uwikłane jest w sieć zależności o charakterze wartościującym i tym samym odsłania aksjologiczne wnętrze rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości, że aksjologiczne odczytanie owych tekstów jest możliwe tylko i wyłącznie poprzez zbadanie relacji między podmiotem mówiącym i autorem a rzeczywistością przedstawioną w dziele[8]. W bogactwie zjawisk Czykwin szuka głębszego znaczenia, chce rozszyfrować tajemnicę, odnaleźć pierwiastek duchowy ukryty w materii i będący przyczyną wszystkiego, co jest dostrzegalne zmysłami. Należy jednak pamiętać, że to, co jest wartością nie da się opisać dokładnie, tak jak inne cechy poznawanych przedmiotów. Jak podkreśla Stefan Sawicki, język nie posiada dostatecznie czułych znaczeń, które mogłyby posłużyć jako orzeczniki, nadążyć za indywidualnym charakterem zjawisk. W związku z tym skazani jesteśmy w tej dziedzinie na przybliżenia oparte na intuicji[9]. Niemniej jednak w języku poezji może się uobecniać w różnorodny sposób:

Я маладая, я – ў цвіценні,
Я прыгажэю з кожным днём.
Ва мне гарыць агонь агнём,
Начныя спеюць летуценні.

---

[8] Patrz na ten temat: S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 95–110.

[9] S. Sawicki, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] tegoż, *Wartość–sacrum–Norwid*, s. 57.

Іду – прасветлена, жывая,
Згартаючы красу ў букет,
Каб пераліць усю сябе у свет.

І цвердзь калышацца зямная.
І смерць хаваецца за небаскраем,–
Калі вяртаюся у рай![10]

W poezji Jana Czykwina bardzo wyraźnie pobrzmiewa motyw światła przeświecającego przez „szczeliny świata" (mistrzowsko wyzyskana choćby w malarstwie Friedricha). Przypomnijmy, że motyw ten ma już swoją długą tradycję poetycką. Po raz pierwszy, bodajże, został podjęty przez symbolistów i zastosowany dla opisu ich własnej estetyki. Jego naczelną zasadę Zenon Przesmycki ujmował tak: „jak w życiu nie mamy możności przyjrzeć się wewnętrznej, nieskończonej świata i człowieka istocie i musimy zadowolić się tymi oślepiającymi oko przebłyskami, które rozdzierają od czasu do czasu szare tło zmysłowej rzeczywistości, tak też i w poezji można tylko w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywy nieskończoności, specjalnymi dotknięciami pędzla poetyckiego markować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać"[11]. W poezji Czykwina światło staje się metaforą powszechnie aprobowanego procesu dochodzenia do prawdy na drodze rozumowej. Posiada też znaczenie głębsze, które może być odczytane przez pryzmat symboliki biblijnej:

---

[10] Я. Чыквін, *Вяртанне*, [w:] tegoż, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, s. 6.

[11] Z. Przesmycki, *Wstęp do „Wyboru pism dramatycznych" Maeterlincka*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 4, oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1959, s. 56–57.

Ноч у імгле і дзень у тумане –
ліхаманкавы вобраз падзей і мыслення,
пераблытаны лёсы, людзі і звенні
у кроплі жыцця, мне дараванай.

А наводдаль, здаецца, светлае кола быцця.
І па крузе тым светлым там ходзіць
сам Хрыстос – там два сонцы мігцяць.

Я іду ўсцяж жыцця нібы злодзей[12].

Niemało interesujących przykładów realizacji motywu światła i słońca odnajdujemy w liryce Alesia Barskiego, czego dowodzą m.in. teksty: ****Я промнем сонечным*, ****У возеры белым*, ****Адну толькі маю зямлю*, ****Схавалася сонца ў травы*, ****З табой ісці*, ****Узнімаюся штодзень да сонца*, ****Тут кожная сасна*. Rozległa przestrzeń interpretacyjna wspomnianych tekstów odwołuje się nie tylko do duchowego aspektu natury, a zatem do sfery makrokosmosu, otwiera się bowiem jednocześnie na indywidualną sferę spirytualną. W ujęciu Barskiego człowiek złączony jest z przyrodą za pomocą światła, a zatem wpisuje się w harmonię świata. Człowiek w poezji Alesia Barskiego nie opisuje urody świata tylko i wyłącznie przez zmysły, ale wywodzi je także z dobra i mądrości kultury. Poetycki świat Alesia Barskiego to rzeczywistość zbudowana na antynomii światła i ciemności, wyznaczającej dualistyczny obraz świata. Jak czytamy w *Mitologii Białorusinów*: „Гэты канфлікт меў яўнае касмаганічнае значэнне, паколькі адназначаў пачатак дэструкцыі касмічнага – сакральнага ва ўсіх яго частках – светаладу, уваходжання Хаосу ў структуры Космасу. Так з’яўляюцца проціпастаўленні добрага і ліхога, святла і цемры, дня і ночы, сакральнага і прафаннага ды інш”[13]. Dualizm ontologiczny niemal zawsze współistnie-

[12] Я. Чыквін, *Бемоль Сяднёва*, [w:] tegoż, *Адно жыццё*, s. 218.

[13] *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка, Мінск 2011, s. 455.

je w poezji Barskiego obok dualizmu antropologicznego, a zatem obrazowe metafory światła i cienia, będące odzwierciedleniem świata rzeczywistego odsyłają nas do świata ludzkiego, świata ludzkich uczuć, emocji, doznań. Ten emocjonalny opis świata, pejzażu daje obraz prywatnego stosunku do świata, poprzez wydobycie wrażeń, jakie miejsce wyzwala w podmiocie. Z miejsc, wobec których pojawia się formuła emocjonalna, człowiek układa własną geografię świata, mapę żywą dla podmiotu, kultury:

Я промнем сонечным
Прыпаяны да глебы,
І светлага і чорнага
Ва мне пароўну.
Няхай заўсёды
Ў маім сэрцы
Жыве неба,
І хай зямля струменіцца
Святлом чароўным[14].

Symbolika światła i słońca w poezji Alesia Barskiego zwykle powiązana jest z refleksją antropologiczną dotyczącą sytuacji człowieka w świecie. Stąd różnorodne sposoby obrazowania przesycone są emblematami słonecznymi. Jednakże pomimo tego, że symbolika świetlna wyznacza w istocie kierunek interpretacji wielu motywów obrazowych i pojęciowych, w których przeważają aspekty pozytywne, to zwykle dopełniana jest ona przez symbolikę ciemności. Jednakże sugerowane przez nią aspekty negatywne nie zawsze pozostają ujemne, a raczej wydobywają nowy sens wizji ludzkiego bytu i losu. W tej wizji ciemność jest kontrastem dla pełnego blasku słońca:

---

[14] А. Барскі, ****Я промнем сонечным*, [w:] tegoż, *Лірычны пульс*, Мінск 1987, s. 31.

Адкрыццяў больш
І больш таемнага на свеце,
Святло і цемра
У сужонстве вечным[15].

Także poetycki świat wyobraźni Nadziei Artymowicz jest pełen świateł, odblasków, światłocieni. Jednakże w wielu tekstach poetka przekracza granicę „słonecznej metafizyki" dla bardziej syntetycznego kształtu mistycznego doświadczenia ujętego w mroku. Oczywiście nie rezygnuje ze światła. Dąży jednakże do światła poprzez mrok. I dzięki temu „światło-noc" eliminuje pozorne sprzeczności. Autorka konsekwentnie ujawnia ich związek z poznawaniem świata, prowadząc do redukcji świata zewnętrznego, który nierzadko ujęty jest w kreowanej przestrzeni nadchodzącego końca świata. Charakterystyczna dla Artymowicz ambiwalencja, brak jednoznaczności w wykorzystaniu symboliki światła i nocy, słońca i mroku stwarza zupełnie nową jakość poetycką. Sensotwórcze zwątpienia nie pozwalają co prawda na osiągnięcie pełnej pewności, ale jednocześnie też nie przekreślają dążenia do niej. Światło prowadzi zwykle do duchowego przebudzenia czy objawienia, posiada zatem jakość transcendentalną. Jego esencją jest prawdziwa iluminacja:

нечакана
разнясецца рэха
па даўно абмярцвелым лесе
нечакана
святло як бліскавіца
аслепіць неба
і раптам
ты ўбачыш
на халодным імху
сярод звугленага карэння
кветку

[15] А. Барскі, *Дзевяноста трэцяе*, [w:] tegoż, *Блізкасць далёкага*, Беласток 1983, s. 99.

што адважылася
пазелянець
аблісцець
і даспець...
а дождж
а бура
накорміць толькі яе
сокам
і кветка выкупаецца
у сонечных праменнях
і кветка
будзе жыць[16]

W poetyckim ujęciu Nadziei Artymowicz światło jest siłą ocalającą. Znamienne, że bezpośrednia ekspresja nastroju pociąga za sobą charakterystyczną analogię świata myśli i rzeczywistości zewnętrznej. Można by rzec, że ludzkie wnętrze, ukazane tu w metaforycznym ujęciu, przegląda się w obrazie rzeczywistości, a widzenie świata staje się kreacją wewnętrznego pejzażu duszy. Podmiot liryczny wierszy Nadziei Artymowicz trwa często uwięziony w nastroju i jednocześnie zatrzymany między dwoma odbijającymi się w sobie nawzajem światami. Poznawanie siebie, prowadzi tu przez znaki zewnętrznego świata, czytanie świata, to odnajdywanie w nim własnych myśli i nastrojów. Uwięzienie w nastroju, zamknięcie w świecie melancholijnego smutku, zatracanie się wartości, oddaje autorka przez metaforyczny obraz śmierci słońca:

упаўшы на зямлю без вачэй
адчуваюць боль пад жалезнай вопраткай
і паволі забываюць пра чыстыя бярозы
упаўшы на зямлю не чакаюць хлебаноснай сенажаці
не разумеюць смерці сонца
не разумеюць доўгіх дажджоў
не разумеюць вострай цішыні[17]

---

[16] Н. Артымовіч, ****нечакана*, [w:] tejże, *Łagodny czas*, Lublin 1998, s. 20.

[17] Н. Артымовіч, ****упаўшы на зямлю*, [w:] tejże, *Łagodny czas*, s. 26.

W poezji Nadziei Artymowicz stosunkowo często ze światłem połączona jest biel. Jest ona, jak podkreśla poetka, jak milczenie, które może być nagle zrozumiane, jak nadzieja, która czeka na swoje spełnienie. Zanikanie światła oznacza zatracanie się tego, co naznaczone wartością. Brak światła oznacza śmierć.

Przytoczone tu przykłady różnorodnych realizacji motywu światła i słońca, przyjmujących zwykle funkcję poetyckiego symbolu, pozwalają stwierdzić, że w istocie żywe symbolotwórstwo faktycznie przekracza horyzont ustanowiony przez praktykę literacką. Symbol, w samej swej istocie nie korzysta z pewności sensu, jaka przysługuje słowu czy wizerunkowi. Są to bowiem znaczenia powoływane w ramach dzieła, a ich sens kształtuje się w zderzeniu z konkretnym odbiorcą. Podsumowując należy podkreślić, że symbolika słoneczno-świetlna w poezji Białowieżan zaanektowana została przez wszystko to, co duchowe i boskie. Światło pełni zatem funkcję puryfikacyjną. Osobiste przeżycia mieszają się tu z historią, filozofią, świat fizyczny wiąże się organicznie ze światem psychicznym. Obecna w poezji Białowieżan symbolika poetycka, mistyczna, religijna, otwiera dostęp do tej sfery, która nie jest dostępna żadnym innym formom poznania, a kształtowana dzięki niej wyobraźnia symboliczna, jest tą władzą człowieka, który tworzy wszelki sens i znaczenia[18]. Wskazuje także na fakt nieustannego, uporczywego dążenia człowieka do uzyskania harmonii wewnętrznej i harmonii z otaczającym światem, do odnalezienia świata wartości transcendentnych:

О, як чароўна на Зямлі
Усходзіць велічнае сонца!
І лёгка на душы, калі
Душы адкрыецца бясконцасць,

[18] Por.: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 74.

Калі тваёй душы
На сонцы сыплюцца іскрынкі,
Калі так хораша ў цішы
І хочацца яе кранаць, як скрыпку.

І светлы дух у вышыні
Адзіны сцеле шлях абоім –
У тым свеце на Зямлі,
Дзе віяланчэль жыве з габоем[19].

[19] Я. Чыквін, *Вяртанне*, [w:] tegoż, *На беразе Дубіч Царкоўных*, s. 26.

Тамара Тарасава
Мінск

Пісьменніцкае літаратуразнаўчае даследаванне: роздум над кнігай Яна Чыквіна "Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа"

Максім Танк у адным з апошніх вершаў "Errata", згадваючы свой творчы лёс, адрэдагаваны шматлікімі гістарычнымі абставінамі, пісаў: *Гартаючы // Жыцця свайго старонкі, // Шмат бачу // Дат, падзей, імён, // То выкрасленых // Некалі цэнзурай, // То спаленых // Агнём выратавальным... // Таму хацелася б // Да эпілога – // Калі паспею – // Дапісаць эрату // І вены перарваныя // Злучыць*[1]. Кніга Яна Чыквіна "Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа" (1997) выконвае ганаровую місію вяртання ў гісторыю нацыянальнай літаратуры той часткі беларускай літаратуры, якая прадстаўлена імёнамі пісьменнікаў, зламаных сталінска-брэжнеўскай сістэмай, залічаных у лагер злосных нацыяналістаў, ворагаў народа.

Час працы аўтара над кнігай прыпадае на перыяд складанай сацыякультурнай сітуацыі, што, безумоўна, не магло не паўплываць на стратэгічную задумку даследчыка. Самым важным момантам у тагачасных пераменах быў заняпад/страта літаратурацэнтрызму, востра ўзнікла праблема выжывання ў няпростых умовах канца XX стагоддзя. Сіту-

[1] М. Танк, *Errata: Вершы. Пераклады*, Мінск 1996, с. 3.

ацыя постмадэрну прымусіла сумнявацца ў аўтарытэтнасці меркаванняў, сцвярджала ідэю плюралізму думак як норму і, як вынік, знікала праблема спрэчкі.

Кніга Яна Чыквіна "Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа" вартая ўвагі як з'ява пісьменніцкай крытыкі з яе асаблівасцямі і адметнасцямі, жанравай структурай, уласнымі падыходамі да літаратуразнаўчых аспектаў. Тут знайшлі ўвасабленне розныя жанры пісьменніцкай крытыкі: нарыс, літаратурны партрэт (літаратурна-крытычны партрэт), эцюд. Гэта дае падставы гаварыць пра жанравую шматстайнасць кнігі, дзе назіраецца спалучэнне некалькіх жанрава-родавых пачаткаў: дакументальна-мемуарнай літаратуры, публіцыстыкі і жанру нарыса. Такім чынам мы маем поліжанравую структуру працы.

Мемуарна-дакументальны пачатак у форме пісьменніцкіх успамінаў выступае, як правіла, жанравай дамінантай. У кнізе Яна Чыквіна ён узмоцнены мастацкай выразнасцю, публіцыстычным пафасам, што паглыбляе нашыя ўяўленні пра светапоглядную і эстэтычную канцэпцыю самога аўтара кнігі. Яго ацэнкі заўсёды арыгінальныя, бо гэта – погляды пісьменніка-літаратуразнаўцы, яны ўдакладняюць, паглыбляюць агульную канцэпцыю гісторыі беларускай літаратуры. Так, разважаючы над станам літаратуры 1920–30-х гадоў, Ян Чыквін піша:

> Падпарадкаванне, а таксама і самападпарадкаванне, беларускай мастацкай літаратуры звужанай мэце стварэння сацыялістычнай культуры шляхам развіцця рэалізму непазбежна размывала ў ёй нацыянальныя каардынаты, "выцірала" агульнаеўрапейскія філасофскія, этычныя і эстэтычна-літаратурныя пошукі, сцягвала да – неачышчанага ходам часу – заштампаванага бытавізму. Фактычна ўся беларуская літаратура трыццатых гадоў пад націскам знешніх і ўнутраных фактараў сваім ідэалам абрала ў змесце і форме volens nolens пасрэднасць. (...) Яе пасрэднасць – ілюстрацыйнасць, дэмагагічная фальсіфікацыя-міфалагізацыя-ідэалізацыя рэчаісна-

> сці, імітацыйнасць – выяўлялася і ў адносінах да такіх фундаментальных катэгорый, як айчына, народ, мова, гісторыя. Мастацкая літаратура гэтага перыяду не прапанавала тут нічога канцэптуальна новага. Мадэрантызм беларускай літаратуры моцна трымаўся і ўкараняўся амаль стопрацэнтным аселяненнем нацыі, а заадно і ўсёй культуры[2].

У гаворцы Я. Чыквіна пра таго ці іншага пісьменніка часам пераважае біяграфічны элемент, а не літаратуразнаўчы аналіз. Гэта можна патлумачыць жаданнем даследчыка ліквідаваць недастатковую інфармацыйную дасведчанасць чытача пра сацыяльна-палітычныя ўмовы жыцця мастака, яго эстэтычныя захапленні. Многа цікавых біяграфічных момантаў згадвае аўтар кнігі з жыцця Наталлі Арсенневай, Масея Сяднёва, Янкі Юхнаўца, Кастуся Акулы (яго асабісты ліст), Юркі Геніюша. Але тым не менш мэта аповяду Яна Чыквіна – раскрыць творчую індывідуальнасць пісьменніка, яго аўтарскае мастакоўскае "я".

Сінтэз жанраў у кнізе "Далёкія і блізкія..." сведчыць пра шматузроўневую ступень мыслення Я. Чыквіна, яго рознабаковы літаратурны талент. Гэты сінтэз паспрыяў плённаму ўвасабленню аўтарскай задумы: праўдзіва расказаць пра пісьменнікаў-беларусаў, лёс да якіх не быў літасцівым, але якія маюць поўнае права належыць да кагорты беларускіх пісьменнікаў і быць упісанымі ў гісторыю беларускай літаратуры XX стагоддзя, бо іх *адсутнасць у роднай культуры з'яўлялася стратай найперш для цэласнасці* (6). Гэты прабел у значнай ступені паспяхова ліквідавала "Гісторыя беларускай літаратуры XX ст." (Т. 4, кн. 2), выдадзеная ў 2003 годзе Інстытутам літаратуры імя Янкі Купалы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

---

[2] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 9. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Мемуарна-дакументальная аснова кнігі Яна Чыквіна не перашкодзіла праяўленню аўтарскага мастацкага пачатку: гэта і псіхалагічна тонкае апісанне перажыванняў пісьменніка, і паэтычныя замалёўкі:

> Усю шматмернасць і вастрыню праблемы чалавек і рэчаіснасць Янку Юхнаўцу прыйшлося спазнаць у плане асабістага лёсу вельмі рана – калі, не па сваёй волі, ён быў "укінуты" ў Нямеччыну, маючы за плячыма адно нічога не вартую на чужацкай зямлі савецкую сярэднюю адукацыю ды дваццаць пару сваіх жыццёва неапераных гадоў. (...) І перад Янкам Юхнаўцом пэўны час стаяла адкрытым трывожнае пытанне: што мне рабіць з сабою? (67–68).

Кніга "Далёкія і блізкія..." насычана мастацкімі тропамі: разгорнутыя метафары, эпітэты, параўнанні і інш. Даследчык Я. Чыквін засяроджаны на тых ці іншых учынках пісьменнікаў у сітуацыі маральнага выбару, якія вельмі важны для беларускамоўнага пісьменніка ў іншай сацыякультурнай сітуацыі:

> Да гэтага пакалення (экзістэнцыялістаў пяцідзесятых гадоў) належыў і Янка Юхнавец. І для ягонай псіхікі, для свядомасці юнака, які нечакана для сябе самога апынуўся на эміграцыі, у чужым свеце, паратункам была тая новая філасофская канцэпцыя, у цэнтры якой знаходзілася цяпер асоба, яе існаванне як нерасчляняльная цэласнасць аб'екта і суб'екта, якая выносіла напаверх ідэю свабоды чалавека ў свеце, патрэбу "асабістага мыслення", патрэбу пошукаў канкрэтна-асабістай ісціны, якая ўмацоўвала ў перакананні, што толькі сам чалавек стварае сваё быццё і сам, абсалютна сам адказвае за ўсе свае ўчынкі – і ёсць толькі тым, што сам сябе здзяйсняе (69).

Вобраз аўтара кнігі "Далёкія і блізкія..." адкрыта выяўлены ў аналізе літаратурнай сітуацыі пасляваеннага часу, у вызначэнні яе гістарычнай значнасці, у характарыстыцы

пісьменнікаў-паплечнікаў Яна Чыквіна. Публіцыстычнасць таксама прысутнічае ў кнізе, але яна не засланяе экспрэсіўнасць аповеду, яркі вобразны стыль, прысутнасць ацэначных эпітэтаў, якія прызваны ў пэўнай ступені паўплываць на свядомасць сучаснага чытача, уразіць, здзівіць перыпетыямі прыватных пісьменніцкіх лёсаў у замежжы.

Літаратуразнавец Ян Чыквін прытрымліваецца ў кнізе храналагічнага апісання падзей у біяграфіі таго ці іншага пісьменніка. Канцэнтрацыя фактаў у асобных нарысах не раўнамерная, аб'ёмней падаюцца тыя падзеі, якія Я. Чыквін лічыць больш важнымі, канцэптуальнымі. У такіх выпадках крызісны час пераважае над біяграфічным, як, напрыклад, у нарысе пра Янку Юхнаўца, але гэтага не скажаш пра нарыс пра Кастуся Акулу, дзе Ян Чыквін змясціў ліст самога К. Акулы і фінал пакінуў адкрытым. Варта адзначыць, што пісьменнік-даследчык часцей аддае перавагу адкрытаму фіналу з яго асаблівай сэнсавай нагрузкай – дапісаць, працягнуць, пакінуць чытачу варыянты для дадумвання.

Што яднае пісьменнікаў-герояў кнігі "Далёкія і блізкія..." Уладзіміра Гайдука, Надзею Артымовіч, Сакрата Яновіча, Ларысу Геніюш, Наталлю Арсенневу і інш.? Найперш гэта трывалы стан барацьбы – барацьбы за выжыванне, за сцвярджэнне сваёй пісьменніцкай пазіцыі, гэта супрацьстаянне іншай культуры, нежаданне быць "чужым" сярод сваіх, гэта дзёрзкі выклік цэлай савецкай дзяржаўнай сістэме.

Чыквін-даследчык не прывязаны да штодзённых падзей у жыцці творцы, ён выбірае толькі тыя факты, якія, як ён лічыць, сталі адметнай падзеяў, канцэптуальна важнай з'явай у творчай гісторыі пісьменніка. Так, распавядаючы пра Надзею Артымовіч, Чыквін-аналітык разважае над варшаўскім перыядам яе жыцця, пазначаным пячаткай адзіноты, самотнасці:

> Ва ўмовах варшаўскай рэчаіснасці дагэтуляшняя суцэльная бацькоўска-хатняя біяграфічнасць пад уплывам хаатычнага прыросту новых перажыванняў, відавочна, рассыпалася і абярнулася ў фрагментарнасць, эмацыянальнае бязладдзе, у супярэчлівыя рознанапрамкавыя напружанні. Пераезд Надзеі Артымовіч з Бельска ў Варшаву – гэта нечаканы для яе самой пераскок ад "знешняй" біяграфіі як паслядоўнага "некантраляванага" наступства здарэнняў да разгортвання глыбока рэфлексаванай унутранай, душэўнай біяграфіі (209).

Вяртанне паэтэсы дадому ў Бельск-Падляскі наблізіла яе да "праклятых паэтаў" Ш. Бадлера, П. Верлена, А. Рэмбо. Заканамерна паўстае пытанне: "Чаму? Любоўная драма?" Так, але гэта на паверхні. Ян Чыквін як літаратуразнаўца шукае больш глыбінныя прычыны, і яны, на яго думку, у *ідэі заняпаду, катастрофы еўрапейскай культуры*, сфармуляванай А. Шпэнглерам у кнізе "Змярканне Захаду". У польскай культуры выказнікам ідэй катастрафізму стала групоўка "Новая хваля" і ў пэўнай ступені лірыка Надзеі Артымовіч.

Незвычайна кранальным у навукова-мастацкім даследаванні аказаўся літаратурны партрэт-эцюд Юркі Геніюша ("Партрэт з памяці") – кароткі, але шчыльны і роздумны. Тут і цікавыя біяграфічныя моманты, і тонкія назіранні за яго творчасцю, і філасофскі роздум над перыпетыямі чалавечага лёсу.

> Памёр пры нявысветленых акалічнасцях і забраў з сабою нейкі нікім яшчэ неназваны, істотны фрагмент нашага супольнага беларускага ў Польшчы свету, не выказаўшыся да канца, не выявіўшыся шырэй і глыбей, чымсьці мог. А ён меў пра што расказаць – і раннія гады свайго мітуслівага жыцця, такія неардынарныя для яго самога, і пазнейшы час, перыяд вайны, бо быў жа пры маці – асобе вельмі актыўнай у плане і творчым, і нацыянальным. Іх жа дом у Празе з'яўляўся адным з цэнтраў беларускай эміграцыі. Нам заўсёды будзе не хапаць менавіта ягонага апісання гэтай гісторыі, праніклівага допісу-дапаўнення да Споведзі маці, Ларысы Геніюш.

> Не знаючы сваёй гадзіны, здаецца, не прадчуваючы благога, Юрка Геніюш не спяшаўся, пісаў адносна мала, мяркую, што адкладаў літаратурны занятак напасля. Можа, знясільвала яго лекарская практыка, яна, відаць, псіхічна дэканцэнтравала яго, пасля чаго Юрка адпачываў, заняты сваімі шматлікімі хобі. А можа стрымлівала ягоную творчасць тое, з чым не мог не лічыцца: ён жа быў сынам, як тады гаварылася, здраднікаў айчыны, ворагаў народа, бацькоў зведаўшых Поўнач. (...) Юрка Геніюш выдзяляўся сваім інтэлігенцкім паходжаннем. Кідалася ў вочы найперш тое, што быў ён асобаю знешне вольнай. Начытанасць, валоданне замежнымі мовамі і пашана да сваёй роднай, рэдкая чысціня вымаўлення, нацыянальная годнасць, адкрытыя гарызонты поглядаў, жывое рэагаванне на атачэнне і грамадска-палітычныя з'явы, здаровая пераменлівасць паводзін былі яму натуральна ўласцівыя. Нават калі, здавалася, фарсіў нейкім кішэнным гадзіннікам са срэбраным ланцужком на камізэльцы ці шыракаполым капелюшом, Юрка не стараўся панеафіцку бліснуць ці засланіць сабою іншых. Не абмінаў і шэрых людзей, не пазбягаў люмпенаў. Аднак, хто ведае, ці гэтая даверлівасць у адносінах з імі не была трагічнай прыступкай да заўчаснай ягонай смерці... (116–117).

Вобраз Яна Чыквіна як аўтара кнігі "Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа" атрымлівае развіццё, нават не развіццё, а лагічнае пацвярджэнне ў роздумных нататках Ул. Конана "Быццё і час у люстэрку паэзіі (Нататкі пра творчасць Яна Чыквіна)"[3]. Пра яркія бакі таленту Чыквіна-паэта, адметнасці яго грамадзянскай пазіцыі, філасофскай канцэпцыі светаўспрымання распавядае беларускі вучоны. Відавочна, што даследчык-прафесар Ян Чыквін зачараваны працэсам пазнання, экзістэнцыяльным станам душы творцы, яго *інтэлектуальным трагізмам* (Ул. Конан). Спалучэнне ў асобе Я. Чыквіна творчай паэтычнай натуры і ўважлівага

---

[3] Ул. Конан, *Быццё і час у люстэрку паэзіі (Нататкі пра творчасць Яна Чыквіна)*, (у:) Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 185–196.

даследчыка літаратуры паспрыяла выяўленню глыбіннага экзістэнцыяльнага канфлікту паміж урбаністычнай цывілізацыяй і “сялянскай” культурай XX і XXI стагоддзяў.

Філосаф-паэт шукае ў творчасці сваіх паплечнікаў сапраўды быційныя глыбіні і выяўляе іх далікатна, нюансіравана, элегічна задуменна. У. Конан піша: *... мяне зацікавіла ў паэзіі Яна Чыквіна моцная ў славянскіх літаратурах, умоўна кажучы, эсхаталагічная плынь з яе гранічнымі пытаннямі, звернутымі да быцця і культуры. Зацікавіла, бо яна ўяўляецца мне духоўнай рэшткай літаратуры як прароцтва, якой была паэзія ад біблейскіх прарокаў да Аляксандра Блока ў Расіі і Янкі Купалы ў Беларусі. І, мабыць, іх духоўных сыноў у сучаснай літаратуры* (257). Шырокі дыяпазон уласна чыквінаўскай мастацкай палітры выразна прысутнічае ў яго навукова-даследчых працах.

Навукоўцамі заўважана, што найбольшую папулярнасць у пісьменніцкай крытыцы маюць эсэ, як найбольш свабодная жанравая форма, і літаратурны партрэт, які можна разглядаць як дыялог дзвюх творчых сістэм. У літаратурным партрэце спасціжэнне асобы мастака адбываецца праз даследаванне яго творчасці. Літаратурна-крытычны партрэт спалучае ў сабе аналіз творчасці пісьменніка, яго псіхалогіі і біяграфічную інфармацыю. Чыквінаўскі літаратурны партрэт насычаны элементамі мастацкай вобразнасці, лірызмам, эмацыянальнасцю і суб’ектыўным аўтарскім пачаткам, якія прызваны найпаўней раскрыць унутраны свет таго, пра каго піша Я. Чыквін. Але кожны пісьменнік як яркая і самабытная асоба можа істотна мадыфікаваць традыцыйныя жанры крытыкі, і тады мы будзем мець справу з так званай **крытычнай прозай** пісьменніка. Кніга Яна Чыквіна “Далёкія і блізкія...” і ёсць зборнік крытычнай прозы пісьменніка Чыквіна.

Чыквінаўскія ацэнкі прадстаўляюць яго бачанне ролі мастака ў сучасным свеце, маральных ідэалаў, грамадзян-

скага доўгу творцы. У кнізе "Далёкія і блізкія..." разважанні Яна Чыквіна дасягнулі той ступені абагульнення, калі лёс асобнага мастака дапамагае зразумець час, эпоху, у якія той жыў, і лёсавызначальныя моманты ў гісторыі развіцця беларускай літаратуры наогул.

Характар разважанняў Я. Чыквіна пра пісьменнікаў-сучаснікаў, іх выбар вызначаюцца яго асабістымі адносінамі да грамадзянскіх пазіцый гэтых аўтараў і да творчасці як аднаго з аспектаў праяўлення іх асобы. Вось як пра гэта піша пісьменнік-даследчык-навуковец: *З перспектывы гадоў у лёсе творцаў беларускай эміграцыі і "белавежцаў" мне выразна праглядае тыпалогія жыццёвых абставін. І адны, і другія, апынуўшыся за межамі Беларусі, без надзеі быць пачутымі, засталіся верныя роднаму слову, нібыта абраныя спавядаюць яго насуперак неспрыяльным сацыяльным варункам* (6). Тут праявілася адна з асаблівасцей пісьменніцкай крытыкі, а менавіта – уласна грамадзянскі і эстэтычны кампанент. Далей чытаем:

> У шырокім плане кніга "Далёкія і блізкія" – гэта спроба спасціжэння менавіта часткі цэлага. Прычым у працы не ставіліся задачы ўсебаковага ахопу і аналізу творчасці ўсіх беларускіх пісьменнікаў замежжа. Асноўнай мэтай бачылася найперш асэнсаванне творчай індывідуальнасці тых майстроў прыгожага пісьменства, хто сваімі творамі, асаджанымі ў агульнаеўрапейскім літаратурным, культурным і філасофскім кантэксце, выразна выказвае сваё адметнае слова. Тых майстроў, чые творы не зліваюцца з прадукцыяй масавага ўжытку. Пошукі гэтай, у кожным выпадку сваёй, непаўторнасці, што робіць аднаго пісьменніка непадобным да другога, і вызначылі той галоўны шлях, на якім прапануемая кніга разгортваецца структурна і кампазіцыйна (6–7).

Пісьменніцкая крытыка, пісьменніцкае літаратуразнаўчае даследаванне вывучаецца не так даўно. Навукоўцы перш за ўсё звярнулі ўвагу на падкрэсленную суб'ектыўнасць гэтай літаратурнай дзейнасці, якая абумоўлена аўтар-

скай установкай паказаць свой уласны варыянт асэнсавання мастацкіх з'яў. А гэта і ёсць тое, што называюць **эстэтычнай канцэпцыяй пісьменніка**. Менавіта праз такі тып кнігі творца адкрыта выказвае свае думкі пра мастацтва наогул, фармулюе свой погляд на свет, адносіны да пабрацімаў па цэху. Вобразны лад мыслення пісьменніка рэалізуецца і ў навуковым даследаванні, хаця прафесійная крытыка таксама не пазбаўлена сродкаў выразнасці. Тым не менш крытык-прафесіянал ацэньвае твор мастацтва найперш праз навуковы аналіз. Творчы вопыт і інтуіцыя пісьменніка-крытыка даюць падставы для прамой ацэнкі мастацкіх з'яў. Пісьменніцкія ацэнкі часта не патрабуюць доказаў, іх выказванні аб літаратуры не ёсць аналіз, а інтэрпрэтацыя, аўтарытэт якой трымаецца на поўным даверы чытача да пісьменніка-крытыка.

Галіна Тварановіч
Беласток

Літаратуразнаўства ў часопісе “Тэрмапілы”

Амаль дваццацігадовая гісторыя існавання “Тэрмапілаў” – літаратурна-мастацкага, беларусазнаўчага часопіса Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа” ў Польшчы – дае падставы для глыбокай гаворкі аб гэтым выданні ў разнастайных даследчыцкіх аспектах. Па-свойму знамянальна, што першы нумар “Тэрмапілаў” пабачыў свет неўзабаве пасля святкавання юбілейнага саракагоддзя гэтага своеасаблівага пісьменніцкага саюзу беларусаў Польшчы, утворанага 8 чэрвеня 1958 года ў Беластоку пры рэдакцыі газеты “Ніва” – тыднёвіку беларусаў Польшчы.

Узнікненне кожнага перыядычнага выдання ў залежнасці ад яго спецыфікі звычайна абумоўлена пэўнымі сацыяльна-грамадскімі, творчымі фактарамі. Як падкрэсліў на самым пачатку свайго ўступнага слова “У добры час” старшыня аб’яднання, рэдактар часопіса Ян Чыквін, “Тэрмапілы” не з’яўляюцца непасрэдным працягам літаратурнай старонкі “Белавежа” ў “Ніве”, што перастала выходзіць, выканаўшы сваю арганізацыйна-выдавецкую ролю на працягу 460 выпускаў. Па-першае, беларускі літаратурны рух у Польшчы набываў з часопісам новыя магчымасці, звязаныя, напрыклад, з публікацыяй аб’ёмных твораў, якім бы-

ло, зразумела, зацесна на газетнай старонцы. І, па-другое, на што варта звярнуць асаблівую ўвагу, ва ўступным слове рэдактара была лапідарна акрэслена канцэпцыя "белавежскага" выдання. Уласна было выказана разуменне самадастатковасці, значнасці творчага патэнцыялу сяброў "Белавежы" і, што вельмі істотна – ідэйна-грамадскай спеласці, заангажаванасці ў беларускі літаратурны працэс адзінага ў свеце па-за межамі Беларусі згуртавання такога кшталту: "Хочацца спадзявацца, што ад самага пачатку часопісу будзе ўласціва формула адкрытасці ў тым сэнсе, што ён стане месцам сустрэчы для ўсіх, хто хоча творча займацца беларускім прыгожым пісьменствам, беларускаю культураю і іх даследаваннем, як у нас, так і па-за межамі Польшчы"[1].

Літаратурна-мастацкая частка "Тэрмапілаў" адкрывалася падборкай лірычнай прозы народнага пісьменніка Беларусі Янкі Брыля "Крынічнае". Даведаўшыся аб задуме "белавежцаў" і атрымаўшы запрашэнне ў "талаку", "з удзячнасцю і найлепшымі пажаданнямі слаўнаму пачынананню" Я. Брыль прапанаваў "Тэрмапілам" "трохі сёлетніх запісаў-мініяцюр"[2]. Так выхад у свет новага часопіса быў благаслаўлёны адным з найвыдатных майстроў беларускага прыгожага пісьменства і вялікім сябрам польскай літаратуры.

Значную частку ўжо першага нумара "Тэрмапілаў" склалі матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (20–21 чэрвеня 1998, Беласток), прысвечанай 40-годдзю "Белавежы". Як падкрэсліваў рэдактар, юбілей стаў важкай нагодай ацаніць "дагэтуляшні набытак літаратурнай Беласточчыны як неад'емнай часткі агульнага беларускага кантэксту"[3]. Надрукаваныя даклады засведчылі, што асэнсаванне творчасці "белавежцаў" сапраўды набыло грунтоў-

---

[1] Тэрмапілы 1998, № 1.
[2] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 5.
[3] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 3.

ны, кампетэнтны характар. У поле зроку польскіх даследчыкаў Базыля Белаказовіча, Тэрэсы Занеўскай, Ірэны Рудзевіч, Уладзіміра Стохеля і гасцей з Беларусі Міхася Тычыны, Людмілы Рублеўскай, Галіны Тычкі, Вольгі Шынкарэнкі, Людмілы Зарэмбы, Анатоля Раманчука трапілі разнастайныя праблемы, што датычылі як агульных заканамернасцяў і момантаў станаўлення, развіцця беларускага літаратурнага руху ў Польшчы, так і канкрэтных індывідуальнасцей.

І па-свойму знамянальна, што найперш, у артыкуле "Polsko-wschodnio-słowiańskie pogranicze kulturowe", разглядаліся пытанні, сутнасна важныя для Беласточчыны з яе асаблівым геаграфічным, гістарычным статусам. У прыватнасці, прафесар Б. Белаказовіч між іншага адзначыў: "Pogranicze etniczne i narodowe jest swoistym fenomenem sprzyjającym pojawieniu się ludzi, z jednej strony, całym sercem oddanych sprawie poznania, zrozumienia i zbliżenia narodów, narodowości i kultur, wzajemnemu ich przenikaniu się, zgodnemu współżyciu i tworzeniu się określonej wspólnoty kulturowej – z drugiej zaś strony, pogranicze niejednokrotnie rodzi niesnaski plemienne, potęguje różnorodne nieporozumienia, wyłania działaczy pokroju nacjonalistyczno-szowinistycznego, wprowadzających zamęt, nieprzyjazne nastroje i wrogie odczucia we wzajemne współczucie z powodów społecznych, narodowych, religijnych, językowych, klasowych, kastowych etc."[4]. Народжаны ў падбельскім Відаве, Б. Белаказовіч знутры разумеў псіхалогію памежжа, прапаноўваў пры асэнсаванні культурнага феномена пагранічча ўлічваць увесь сацыяльна-гістарычны комплекс дадзенага рэгіёна, складнікамі якога ў значнай ступені абумоўліваецца на Беласточчыне і спецыфіка рэалізацыі творчага патэнцыялу беларускіх майстроў мастацкага слова.

[4] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 20–21.

Шчымлівым пачуццём трывогі за прышласць беларусаў і Беларусі прасякнуты артыкул М. Тычыны “Метанойя і рэстаўрацыя нацыянальнай свядомасці: беларускі кантэкст”: “Беларушчына памалу, але мэтанакіравана вымываецца, перацякае ў творы, кнігі, тэксты, энцыклапедыі. У іншаякасць. Яе існаванне хутчэй не рэальнае, а ідэальнае, у выглядзе міфа, грандыёзнага, прыгожага. Беларусь сёння жыве, існуе, пакутуе ў кнігах. Яна і сама – вялікая разгорнутая, недапісаная і непрачытаная кніга Быцця яшчэ аднаго абранага, як некалі габраі, народа. Ідзе ціхая “стогадовая”, ці ўжо, бадай, тысячагадовая вайна за тое, што ў сучасным свеце лічыцца “эканамічна неэфектыўным”, бо неэфектыўна ўсё, што мае дачыненне да асобы, культуры”[5]. Якія ж перспектывы ў метанойі (ачышчэння, абнаўлення) на беларускім палетку?! Над працэсамі разбеларушвання і супрацьстаяння ім М. Тычына разважае, звярнуўшыся да сапраўды ўнушальнага, шырокага беларускага кантэксту, у якім галасы “белавежцаў” гучаць ва ўнісон агульнанацыянальным беларускім пошукам: Юры Баена, Анатоль Вярцінскі, Васіль Быкаў, Сакрат Яновіч, Міхась Шаховіч, Яніна Шостак, Тадэвуш Канвіцкі, Якуб Колас, Уладзімір Гайдук, Надзея Артымовіч, Міра Лукша, Ян Чыквін, Максім Багдановіч, Наталля Арсеннева... І выказаная амаль 20 гадоў таму маральная выснова, да якой прыходзіць у сваіх філасофска-этычна-літаратуразнаўчых аэнсаваннях вядомы даследчык, відавочна слушная і актуальная на ўсе часы існавання беларусаў у свеце: “Галоўны ключ быцця альбо небыцця нацыі – у асобных людскіх сэрцах, у тым, чаму яны ўрэшце аддаюць перавагу – Дабру ці Злу. Беларусы не раз памыляліся, але рэдка свядома, часцей таму, што былі задужа даверлівымі, баяліся нашкодзіць магчымаму дабрадзею, выратаваўцу. У такіх вы-

---

[5] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 31.

прабаваннях, – а гэта выпрабаванне кшталту таго, што было наканавана біблейскаму Іову, – якраз і выяўляецца найвышэйшая здольнасць чалавека заставацца чалавекам, а беларуса – беларусам”[6].

Л. Рублеўская ў артыкуле “Беларускі міф як вобраз нацыі ў беластоцкай паэзіі 80–90-х гадоў”, зазначыла, што “беластоцкая літаратура ад пачатку мела адраджэнскі характар, свядома займалася фармаваннем нацыянальнага міфа”[7]. Не прэтэндуючы на ўсеахопны аналіз працэсаў фармавання нацыянальнага літаратурнага міфа ў паэзіі “Белавежы”, Л. Рублеўская спынілася на некаторых яго асаблівасцях, выяўляемых праз вобраз абагуленага героя, як прадстаўніка нацыі, і вобраз асяродку існавання гэтага героя. На падставе аналізу творчасці “белавежцаў”, прадстаўнікоў розных пакаленняў (В. Швед, А. Барскі, Ю. Геніюш, Я. Чыквін, Н. Артымовіч, У. Стахвюк, М. Шаховіч, Ю. Баена, М. Лукша, В. Анішчук, Я. Шостак, Я. Вапа) даследчыца канкрэтызавала варыянт нацыянальнага міфа, створанага беластоцкай паэзіяй, сцярджаючы, што ён не з’яўляецца асобным міфам, але выступае “трансформаю нацыянальнага беларускага міфа пачатку стагоддзя, што ўтварылася паралельна з трансформаю таго ж міфа ў адраджэнскай паэзіі 80–90-х гадоў метраполіі. Абедзьве гэтыя трансформы вырастаюць з аднаго кораня, часткова супадаюць, часткова не супадаюць, але ў перспектыве, на нашу думку, сінтэзуюцца. І, прынамсі, літаратурны міф, як вобраз Беларусі і беларушчыны, ад нашай нацыі ў сусветнай культуры застанецца. І ў стварэнні гэтай віртуальнай Беларусі ёсць унёсак беластоцкай літаратуры”[8].

---

[6] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 34.
[7] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 36.
[8] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 44.

Пэўным чынам ва ўнісон развагам Л. Рублеўскай гучаць у першым нумары "Тэрмапілаў" артыкулы Ірэны Рудзевіч "«Białowieżanie» i tradycja Franciszka Bahuszewicza" і Уладзіміра Стохеля "«Białowieżanie» i tradycja Janki Kupały". Адраджэнскі патэнцыял канца XIX – пач. XX стагоддзяў, зорнай "нашаніўскай" пары – агульная жыццядайная крыніца для ўсёй беларускай літаратуры, дзе б яна ні стваралася. І ўжо здаўна звяртаецца ўвага на тыпалагічныя паралелі паміж другім беларускім Адраджэннем і культурна-літаратурнымі працэсамі на Беласточчыне ў другой палове 50-х гадоў мінулага стагоддзя. Усведамляў гэтую сувязь ад самага пачатку і заснавальнік "Белавежы", стваральнік і першы рэдактар беларускага штотыднёвіка "Ніва" Георгій Валкавыцкі, які ў сваіх аўтабіяграфічных "Вірах. Нататках рэдактара" згадваў: "амаль адчуў дотык працягнутай з гісторыі рукі, таксама «адзінай» віленскай «Нашай Нівы». Шмат чаго ў нас знойдзецца супольнага – вынік той жа «адзінасці»."[9].

Аб значнасці "белавежскага" плёну, зразумела, засведчылі ў першым нумары "Тэрмапілаў" матэрыялы, прысвечаныя асобным "белавежцам". Так, Г. Тычка выступіла з артыкулам "Сакрат Яновіч у кантэксце беларускай традыцыі". В. Шынкарэнка звярнулася да асэнсавання творчасці Міколы Гайдука ("Слухаючы пошум вякоў"). А. Раманчука зацікавіла новая кніга Я. Чыквіна ("Чалавек, прастора, час у зборніку Яна Чыквіна «Свет першы і апошні»"). Л. Зарэмба засяродзілася на параўнальным аспекце ў артыкуле "Узаемаўплыў творчых індывідуальнасцей (Ян Чыквін – Уладзімір Гайдук)".

Можна сказаць, што стварылася група даследчыкаў, зацікаўленых творчасцю беларусаў Польшчы. Безумоўна, пераважае "белавежская" літаратуразнаўчая тэматыка ў "Тэр-

---

[9] Валкавыцкі, Г. Віры. Нататкі рэдактара / Г. Валкавыцкі – Беласток: Бібліятэка БЛА "Белавежа", 1991 – 184 с., с. 13.

мапілах” у юбілейныя гады арганізацыі, звычайна адзначаныя навуковымі канферэнцыямі. Так, на 45-годдзе “Белавежы” да В. Шынкарэнкі, якая гэтым разам паглыбілася ў творчасць Г. Валкавыцкага (“Праўда жыцця, ці Спраўджанае жыццё”), Г. Тычкі (“Проза Міхася Андрасюка: пошукі новых шляхоў мастацкага асэнсавання жыцця”), А. Раманчука (“Лірыка Міхася Шаховіча”) далучыліся Пятро Васючэнка (“Абрысы мастацкага свету Сакрата Яновіча (хранатоп, іронія, сімвал)”), Людміла Сінькова (“Чалавек і гісторыя ў мемуарах Янкі Жамойціна”), Алесь Макарэвіч (“Сэнсавая прастора зборніка апавяданняў Міры Лукшы «Бабскія гісторыі» ў кантэксце яго жанравай спецыфікі”), Ванда Супа (“Sformułowania uogólniające w prozie Sokrata Janowicza”), Базылі Сегень (“Дыялектнае слова ў літаратурнай мове (да характарыстыкі творчасці «белавежцаў»”), Ала Брадзіхіна (“Пошукі ісціны, або «Сінестэзія пачуццяў і сімультанізм думкі»”), Зоя Мельнікава (“Формула адкрытасці: часопіс “Тэрмапілы” і сучасны літаратурны працэс”). У дванаццатым нумары “Тэрмапілаў” (2008) былі надрукаваны артыкулы, падрыхтаваныя на паўвекавы юбілей арганізацыі. Між іншых, ужо сталых “тэрмапільскіх” аўтараў выступілі Мікола Мішчанчук (“Чужы край праз прызму роднага: пра паэзію Дзмітра Шатыловіча”), Ірына Гоўзіч (“Лірыка-філасофская проза Юркі Геніюша”), Ала Петрушкевіч (“Жыццё і жыта: вечнае ў адбітку штодзённага ў вершах Яна Чыквіна”), Анна Саковіч (“Вобразы свету, які адыходзіць «Бабскія гісторыі» Міры Лукшы”), Сяргей Чыгрын (“Беласточчына ў паэзіі Віктара Шведа”), Андрэй Савінкаў (“Nadziei Artymowicz poezja egzystencjalnego niepokoju w kontekście tożsamościowym”).

Зразумела, артыкулы, эсэ, рэцэнзіі, прысвечаныя асэнсаванню творчасці “белавежцаў”, займаюць сваё належнае месца ва ўсіх нумарах “Тэрмапілаў”. Так, напрыклад, у другім нумары часопіса (1999) друкуюцца эсэ Альбіны Сямё-

навай “Спосаб існавання свядомасці. Паэзія “Белавежы” як неад’емная частка беларускай літаратуры ў кантэксце заходняй культуры. Постаці. Тэндэнцыі. Узаемаўплывы”, артыкулы Надзеі Панасюк “Дзіцячая паэзія Віктара Шведа” і Л. Зарэмбы “Пра лірыку Уладзіміра Гайдука”. Ужо ў трэцім нумары (2000) Вераніка Старальцова, разважаючы пра спецыфіку аўтабіяграфічнай прозы, звярнулася між іншага да вопыту Г. Валкавыцкага, А. Барскага. У 2001 годзе выйшаў адзіны падвоены нумар “Тэрмапілаў”, у якім надзвычай багата прадстаўлялася літаратуразнаўчая, крытычная думка, як на тэму “белавежскай”, так і агульнабеларускай творчасці. Варта згадаць матэрыял аднаго з найстарэйшых “белавежцаў” Янкі Жамойціна: “Літаратурная старонка тыднёвіка «Ніва» (агляд 463–493 нумароў)”. Ён жа ў наступным нумары часопіса выступіў з глыбокімі развагамі “На шляху беларускай духоўнай культуры”. Гэтыя пазіцыі з’яўляюцца яскравым прыкладам крытычна-літаратуразнаўчых асэнсаванняў саміх “белавежцаў”.

Думаецца, відавочна, што сама літаратурная “Белавежа”, як аб’ект даследавання на старонках “Тэрмапілаў”, можа быць асобнай тэмай уважлівага разгляду. Аднак, як прадстаўлены значнымі асобамі “тэрмапільская” паэзія, проза (Янка Брыль, Масей Сяднёў, Ніл Гілевіч, Анатоль Вярцінскі, Радзім Гарэцкі, Ніна Мацяш, Анатоль Кудравец, Янка Сіпакоў, Васіль Зуёнак, Юры Станкевіч, Леанід Дранько-Майсюк, Анатоль Брусевіч і інш.), так і літаратуразнаўства, вядома, не саступае ў плане творчых індывідуальнасцей ды значнасці, глыбіні, актуальнасці разглядаемай праблематыкі. Своеасаблівы плённы рытм разгортванню яго быў зададзены ўжо ў першым нумары “Тэрмапілаў” артыкулам Я. Чыквіна “На скрыжаванні эпох (Да пытання літаратуразнаўчага інструментарыя вучонага)”. Аўтар сігналізаваў аб неабходнасці новых падыходаў да напісання гісторыі беларускай літаратуры ўжо замкнёнага, закончана-

га савецкага перыяду, усведамлення “пытанняў тэарэтычна-метадалагічнага характару, як, напрыклад, дзе і з чаго пачынаецца ў літаратуразнаўстве наогул, а ў беларускім у прыватнасці, новае мысленне, што ў навуковым тэксце з’яўляецца носьбітам прагрэсіруючага погляду, як самаразгортваецца ў новы катэгарыяльны рад літаратуразнаўчая свядомасць?”[10]. Абазначыўшы контуры праблемы, даследчык звярнуўся да вопыту Уладзіміра Калесніка, аднаго з найяркіх прадстаўнікоў свайго пакалення. Літаратуразнаўчыя даследаванні У. Калесніка ад самага пачатку сведчаць аб яго павазе да індывідуальнасці, мэтанакіраваным аспрэчванні ідэалагічна-дагматычнага падыходу да прыроды мастацтва, што, безумоўна, выяўлялася і на ўзроўні канкрэтнай рэалізацыі задуманага. “Каб выйсці ў жыццёвае трохмернае асабовае і гістарычнае бязмежжа, спалучыць прынцыпы культурна-гістарычнай школы з эрудыраваным філасофска-эстэтычным аналізам мастацкіх з’яў, – гаворыць Я. Чыквін, – Ул. Калеснік распрацоўваў і плённа карыстаўся сваім, персанальным літаратуразнаўчым інструментарыем”[11]. Урэшце, даследчык класіфіцыруе тэрміналагічную лексіку У. Калесніка.

Трывалыя адносіны звязваюць з “Тэрмапіламі” вядомага англійскага беларусіста Арнольда Макміліна. Упершыню яго артыкул “«Быў. Ёсць. Буду...»: гісторыя і культура, як тэма паэзіі Уладзіміра Караткевіча” быў надрукаваны ў другім нумары “белавежскага” часопіса ў рубрыцы “Крытычная думка”. “Як пісьменнік, так і чалавек, Караткевіч уяўляў сабой выключны феномен: вялікі асветнік, які ўмеў адначасова зацікавіць і забавіць. Як мала ў каго з пісьменнікаў, дзе б ні было, смерць Караткевіча была ўспрынята

[10] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 120–121.
[11] Тэрмапілы 1998, № 1, с. 122.

як усенароднае гора," – зазначыў даследчык[12]. У часопісе за 2001 год А. Макмілін выступіў з артыкулам "Беларускі санет у дыяспары", звярнуўшыся да досыць шырокага кантэксту бытавання, можна сказаць, элітарнай паэтычнай формы. Шасцідзесяціпяцігоддзю аўтара славутай "Загадкі Багдановіча" англійскі беларусіст прысвяціў артыкул "Міхась Стральцоў – паэт у прозе і паэзіі". Напрыканцы артыкула А. Макмілін падкрэсліў: "Безумоўна, М. Стральцоў вылучаецца непазбыўнай лірычнай вытанчанасцю і маральнай дамінантай ва ўсіх сваіх творах. Адзін з самых светлых і музычных беларускіх пісьменнікаў савецкага перыяду, ён узвышаецца над дробязнасцю і маральным разлажэннем свайго часу, і з'яўляецца паходняй надзеі для многіх суродзічаў, глыбока заклапочаных лёсам сваёй радзімы (асабліва інтэлігенцыі)"[13]. Цёплыя адносіны звязвалі А. Макміліна з шэрагам беларускіх пісьменнікаў. Дваім з іх быў прысвечаны чарговы артыкул у "Тэрмапілах" (2004): "Быкаў і Барадулін: творчае літаратурнае пабрацімства". У 2013 годзе А. Макмілін быў запрошаны ў Беласток на канферэнцыю, прысвечаную 55-годдзю "Белавежы". Адпаведна ў чарговым нумары "Тэрмапілаў" пабачыла свет яго выступленне на тэму: "Białowieża: A Remarkable Initiative" ("Белавежа: выдатная ініцыятыва"). Цікава, што ў наступным нумары часопіса друкуецца даклад "Мова, гісторыя і месца жыхарства ў беларускай літаратуры", з якім англійскі беларусіст выступіў на XV кангрэсе славістаў у Мінску. Аб тым, што А. Макмілін уважлівы да сучаснай беларускай літаратуры, напоўніцу сведчыць яго апошні па часе "тэрмапільскі" артыкул "Макаранічныя вершы маладых беларускіх паэтаў: зваба ангельскіх варварызмаў" (2015, № 19). Прысутнасць А. Макміліна на старонках "Тэрмапілаў" засведчана таксама рубрыкай "Рэцэнзіі". Ба-

[12] Тэрмапілы 1999, № 2, с. 104.
[13] Тэрмапілы 1999, № 2, с. 132–133.

дай, была звернута ўвага на ўсе яго манаграфіі, выдадзеныя як у Заходняй Еўропе, так і ў Беларусі.

Вядома, значнае месца займае на старонках "белавежскага" часопіса асэнсаванне спадчыны. У новых сацыяльна-грамадскіх умовах з'явілася магчымасць новага прачытання, удакладнення творчасці тых, хто стаяў ля самых крыніц беларускай літаратуры навейшага перыяду. Г. Тычка выступае з артыкулам "Шлях да беларускасці. Ад «Białorusina» да «А хто там ідзе»?" (2000, № 3), прыходзячы да класічнай высновы: "Якраз пад уплывам згаданых тэндэнцый купалаўскі мясцовы, рэгіянальны патрыятызм і набывае акыўную, дзейсную пазіцыю, праходзячы імклівую эвалюцыю ад выяўлення дэмакратычна-гуманістычнай самаідэнтыфікацыі паэта са сваім народам да свядома ўзятай на свае плечы місіі нацыянальнага прарока, песняра, выразніка яго запаветных дум і спадзяванняў"[14]. Побач з цытаваным артыкулам была надрукавана вельмі цікавая нататка таксама актыўнага аўтара "Тэрмапілаў" А. Петрушкевіч "Ці з-пад Купалавага крыла?..", у якой даследчыца задаецца пытаннем адносна драматычнага творчага лёсу беластоцкага паэта "нашаніўскай" пары М. Арла. Праз некалькі нумароў з палемічным артыкулам "Антон Луцкевіч і Янка Купала" ў "белавежскім" выданні выступіў Анатоль Сідарэвіч. Канцэпцыя, выказаная гэтым дапытлівым даследчыкам, дасюль застаецца адкрытай. Яго ж артыкул заканчваецца словамі: "У Яна Луцэвіча быў адзін гучны псеўданім. У той чэрвеньскі дзень Ян Луцэвіч памёр, а Янка Купала застаўся жыць"[15].

Кампетэнтная даследчыца творчасці Змітрака Бядулі З. Мельнікава прапанавала "Тэрмапілам" артыкул "«Найбольш небяспечная смерць духу...» «Нашаніўская» публіцыстыка Змітрака Бядулі" (2000, № 3). Вынікам плёну архіў-

[14] Тэрмапілы 2000, № 3, с. 166.
[15] Тэрмапілы 2006, № 10, с. 204.

ных росшукаў даследчыцы з Брэста стала грунтоўная публікацыя твораў пісьменніка з каментарыямі і прадмова "«На горне душы...»: Забытыя старонкі творчасці Змітрака Бядулі", у якой З. Мельнікава адзначыла: "На жаль, і ў апошняе выданне твораў пісьменіка ў серыі "Беларускі кнігазбор" (Мінск, 2008), як і ва ўсе папярэднія савецкія выданні, не ўключаны многія творы пісьменніка нашаніўскага перыяду і наступных гадоў, якія сведчаць не толькі аб мастацка-філасофскіх пошуках самога Бядулі, але і ўсёй беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя"[16]. Не магла быць абмінутай, у "Тэрмапілах", зразумела, і творчая спадчына Якуба Коласа. Філосаф, ліаратуразнаўца Уладзімір Конан выступіў з роздумам "Першае і савецкае выданне паэмы «Сымон-музыка»: параўнальны аналіз". На думку даследчыка: "У апошняй рэдакцыі паэмы «Сымона-музыкі» адбыўся мастацкі сінтэз рамантызму і рэалізму ў літаратуры. Тая эстэтычная плынь, якая пазней увайшла ў праграму літаратурна-мастацкага аб'яднання «Узвышша»"[17]. Ігар Жук пачынае свой артыкул "Універсаліі вобразнай памяці: згадкі вакол беларускага шляху ў «Новай зямлі» Якуба Коласа" (2010, № 10) глыбокімі развагамі пра асаблівасці жыцця мастацкага твора ў часе, а "энцыклапедыя жыцця беларускага сялянства" якраз дае магчымасць канкрэтызавацца на беларускім часе, шляху.

Сярод аўтараў "тэрмапільскай" літаратуразнаўчай і крытычнай думкі, прысвечанай аналізу літаратуры метраполіі, Заходняй Беларусі, эміграцыі, акрамя ўжо згаданых даследчыкаў – Серафім Андраюк, Дзмітрый Бугаёў, Арсень Ліс, Вольга Нікіфарава, Яўген Гарадніцкі, Аліна Сабуць, Мікола Мікуліч, Юры Паталкоў, Руслан Казлоўскі, Анатоль Трафімчык, Генадзь Праневіч, Серж Мінскевіч і шэраг інш.

---

[16] Тэрмапілы 2008, № 12, с. 203.
[17] Тэрмапілы 2006, № 10, с. 338.

Безумоўна, узровень кожнага літаратурна-мастацкага часопіса ў значнай ступені вызначаецца менавіта літаратуразнаўствам і крытыкай. І далейшае канцэптуальнае асэнсаванне гэтага плёну яшчэ наперадзе, аднак відавочна, што "белавежскі" часопіс "Тэрмапілы" сапраўды стаўся месцам сустрэчы беларускай творчай інтэлігенцыі і ўсіх тых, хто зацікаўлены беларускай культурай, духоўнасцю. І на яго старонках ствараецца своеасаблівая гісторыя беларускай літаратуры.

Марына Лебедзева
Мінск

Творчасць “белавежцаў” у сучасным мастацка-дакументальным дыскурсе (па матэрыялах кніг Галіны Тварановіч)

Паходжанне культуралагічных з’яў, якія вызначаюць сучасны мастацка-дакументальны дыскурс, абумоўліваецца эксперыментальнымі шуканнямі ў культуры мяжы XIX–XX стагоддзяў. Неад’емная частка мастацка-публіцыстычнага ўжытку азначанай «пераходнай» эпохі і яркая прымета творчай свядомасці апошняй, малафарматная пісьменнасць знаходзіцца на працягу XX стагоддзя, а тым больш сёння на авансцэне мастацтва слова. Прынцыповая неаднароднасць і адначасова дакладнасць выразных сродкаў, “імгненнасць” праблематыкі, якая ўсведамляецца ў сваёй глабальнасці і значнасці на фоне “вечнасці”, і, наадварот, спроба асэнсаваць глабальнае як імгненнае, падкрэсленая канкрэтнасць, афарыстычнасць і імкненне да «апрадмечвання» думкі, камунікатыўная адкрытасць і мастацкая экспрэсіўнасць, а часцяком непасрэднасць і ненаўмыснасць жывога выказвання – усё гэта характарызуе наватарскую фрагментарную (і яе найбольш традыцыйную разнавіднасць – дзённікавую) прозу. Як адзначае Галіна Тварановіч, *мастацкі твор з’яўляецца вынікам трансфармацыі, увасаблення цэлай сумы разнастайных фактараў. І ці не вызначальнае месца сярод іх займаюць лёс творцы, яго атачэнне, гістарычная эпоха, адным*

словам, плынь жыцця. Уваходзіць яно на старонкі тэкстаў ... сваеасаблівым вызваленнем душы[1]. Сам спосаб апавядання ад першай асобы, пры якім *система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием от третьего лица*[2], аказваецца найбольш адэкватным тым камунікатыўным задачам, рашэнне якіх сёння актуальна для ўдзельнікаў культуралагічнай камунікацыі і "ствральнікаў" мастацка-дакументальнага дыскурсу.

У творчасці "белавежцаў" малафарматная пісьменнасць ўвогуле і аўтабіяграфічныя нататкі ў прыватнасці (а менавіта ў іх "удзельная вага" спалучэння мастацкага і дакументальнага дыскурсаў – асабліва адметная з'ява) адыгрываюць вялікую ролю. Аб гэтым яскрава сведчаць літаратуразнаўчыя знаходкі Галіны Твардовіч, якая прысвяціла творчай практыцы "белавежцаў" шэраг навуковых прац. Творчая цікавасць да фрагментарнай формы, да жанра мініяцюры, якая, у сваю чаргу, прадугледжвае вядомую гнуткасць зместу, на працягу XX стагоддзя ў мастацкай практыцы "белавежцаў" надзвычай актуальная; мастакі слова імкнуцца знайсці максімальна дзейсныя шляхі самавыяўлення ў творчасці, адлюстравання рэчаіснасці, прапушчанай праз сябе. Невыпадкова, што ў беларускай культуры значную папулярнасць набылі дакументальна-мастацкія творы, *традыцыя якіх на Беларусі вядзе свой радавод яшчэ з летапісных часоў*[3], і ў культуралагічным дыскурсе XX стагоддзя гэта не страчвае сваёй актуальнасці. Дарэчы і сама Галіна Тварано-

---

[1] Г. Тварановіч, *Агульныя стылёва-эстэтычныя асаблівасці беларускай літаратуры ў Польшчы*, "Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 91.

[2] С. Лебедев, *Сказовая форма повествования как особый тип диалога в художественной литературе*, [у:] *Национальные культуры в межкультурной коммуникации*. У 2 ч., Минск 2016, ч. 2, с. 223.

[3] Г. Тычко, *Дакументальны пачатак у мастацкай публіцыстыцы Беларусі*, [у:] *Журналістыка ў суладдзі з жыццём:* да 90-годдзя заслужанага дзеяча культуры Рэспублікі Беларусь, доктара філалагічных навук, прафесара Барыса Васільевіча Стральцова: зб. навук. прац, Мінск 2016, с. 125.

віч успадкоўвае тую традыцыю ў творы "Пайсці, каб вярнуцца", збудаваным з лірыка-аўтабіяграфічных запісаў розных гадоў. Своеасаблівы летапіс "унутранага жыцця" асобы, сталенне юнай душы, самаасэнсаванне (якое ўвогуле – характэрная рыса рэлігійнай філасофіі XX стагоддзя; узгадаем, напрыклад, "Самапазнанне (вопыт філасофскай аўтабіяграфіі)" Мікалая Бердзяева, "Апалае лісце" Васіля Розанава і інш.) – усё гэта робіцца зместам трохчастковага цыкла мініяцюр, якія маркіраваны па прынцыпе сталення асобы: "З запісаў вучаніцы", "З запісаў студэнткі", "З запісаў аспіранткі". Дарэчы, у кнізе Галіны Тварановіч нават графіка беластоцкага мастака Ежы Лянгевіча падкрэслівае вектар унутраных змяненняў у прыватным жыцці лірычнай асобы, і ад стрыманых графічных замалёвак з відамі вёскі і дрэваў (намёк на "карані", "малую радзіму") мастак пераходзіць да сюррэалістычных метафар абуджэння (вобраз пеўня) і страсцей (віхор – вір – птушыныя крылы).

"Пайсці, каб вярнуцца" і па сутнасці сваёй, і па суаднесенасці з творчасцю іншых "белавежцаў" з'яўляецца часткай метадыскурсу беларускага літаратурнага аб'яднання "Белавежа".

Звернем увагу на наступную мініяцюру з першай часткі кнігі, у якой падкрэсліваецца, што *ўразіў «Сірочы хлеб» Янкі Брыля. Галоўны герой з такім прыгожым імем – Данік! Данік Малец жыве ў заходнебеларускай вёсцы, як некалі сам пісьменнік. У чымсьці ўнутраным ён надзвычай мне адпавядае*[4]. Знамянальна тое сугучча з брылёўскім героем, якое заўважае ў сваёй душы лірычная гераіня (запіс зроблены ў 1969 годзе), знамянальна яно ў тым сэнсе, што праз гады менавіта да мастацка-дакументальнай, "спавядальнай" творчасці Янкі Брыля, увасобленай ў цыклах лірычных мініяцюр – фрагментаў "жыцця душы" – звяртаецца Галіна Тварановіч

[4] Г. Тварановіч, *Пайсці, каб вярнуцца*, Беласток, 2014, с. 7.

у кнізе “Вектары беларусазнаўчых даследаванняў”. Звяртаецца ў тым ліку і з той нагоды, што якраз лірычная проза пісьменніка трапіла ў фокус першага нумара часопіса “Тэрмапілы”, які выйшаў у 1998 годзе. Як адзначае Галіна Тварановіч, *па-свойму сімвалічна, што «Тэрмапілы», можна сказаць, блаславёны былі самім Янкам Брылём. Яго лірычная проза пад назвай «Крынічнае» распачынала творчае сумоўе на старонках часопіса*[5]. І ў гэтым кантэксце нельга не падкрэсліць, што ў брылёўскай лірычнай прозе рэалізуецца менавіта магчымасць сінтэзу ў рамках мініяцюры дакументальнага, мастацкага, публіцыстычнага пачаткаў з філасофскім абагульненнем, а на першы план выходзіць філасофская апазіцыя “вечнае”–“часовае”, якая, акрамя асноўнай семантычнай нагрузкі, задае эмацыянальны настрой: *часовасць – на фоне вечнасці*[6]. І гэта сугучна паэтычнаму светаўспрыманню Галіны Тварановіч (*На слупах Вечнасці шаты часу развешаны. Ходзім пад імі*[7]). І, безумоўна, філасофія лірычнага разважання знаходзіць мастацкае ўвасабленне ў найноўшай лірыцы Яна Чыквіна:

Дзеці і вечнасць – іх сівавалосая няня –
Схаваўшыся ў свежых ценях падворка,
Як кураняты, цiліўкалі мілагучнай музёлкай,
Каб адказаць на яе прамудрыя пытанні.

На кожным кроку няня не праставала пілікаць:
Чаму сухі пясок стаецца хутка пылам?
Чаму не лётаюць без птушак толькі крылы? –
. . . .
І вечна маўчала.
І адказы прымала ўсе без заліку[8].

---

5 Г. Тварановіч, *Вектары беларусазнаўчых даследаванняў*, Беласток, 2016, с. 60.

6 Я. Брыль, *Вячэрняе: Лірычныя запісы і мініяцюры*, Минск, 1994, с. 170.

7 Г. Тварановіч, *Бурштынавы яблык*, Беласток, 2010, с. 135.

8 Я. Чыквін, *Здарылася быць. Лірыка. Проза*, Беласток 2015, с. 75.

Імкненне сказаць сапраўднае "жывое" слова вызначае паэтыку лірычнай прозы Янкі Брыля і "белавежцаў". Менавіта таму жыццё чалавека як яно ёсць, узноўленае праз лірыка-філасофскія разважанні, успаміны аб дзяцінстве, родных і блізкіх людзях, замалёўкі з прыватнага жыцця, публіцыстычныя выказванні і крытычныя заўвагі, афарызмы і развагі пра творчасць, літаратуру і прызначэнне пісьменніка, становіцца адзіным і галоўным аб'ектам празаічных лірычных твораў, а *прывязка да дакументальнай дакладнасці ўбачанага... спалучаецца з вобразным пераасэнсаваннем фактаў, паэтызацыяй рэчаіснасці, аўтарскім прачытаннем жыццёвага матэрыялу сродкамі моўнай выразнасці*[9]. Пры гэтым *чалавек, ствараючы сваю Цывілізацыю*[10], шукае і сваю "родную душу", рэцыпіента, аднадумцу; мастака турбуе вобраз патэнцыяльнага чытача: *Для каго пішаш?... Цяжка ўяўляць так званага шырокага чытача, тым больш беларускага, яшчэ тым больш – будучага. Пішаш, спадзеючыся, што ён будзе, верачы ў гэта, пішаш па абавязку, з адчуваннем яго, ледзь не інстынктыўным*[11].

Асаблівасці паэтыка-стылістычнай арганізацыі цыклаў лірычных мініяцюр абумоўлены пільнай увагай пісьменніка да жывога паэтычнага слова, і, што надзвычай важна, да роднага слова. Нацыянальная самасвядомасць, духоўнае самавызначэнне ў кантэксце сучаснасці асэнсоўваюцца ў мініяцюрах праз агляд драматычных старонак нацыянальнай гісторыі з глыбока асабістых каштоўнасных і экзістэнцыяльных пазіцый. *Пісаць тое, што хочацца самому*[12], спасці-

---

[9] В. Зразікава, *Жанравыя разнавіднасці замалёўкі ў сучасных інтэрнэт-СМІ*, [у:] *Сучасная медыясфера: практыка трансфармацыі, тэарэтычнае асэнсаванне, інстуцыянальныя перспектывы*: матэрыялы І Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск 2017, с. 73.

[10] Ян Чыквін, *Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя*, Беласток 2014, с. 159.

[11] Я. Брыль, *Вячэрняе...*, с. 200.

[12] Тамсама, с. 186.

гаць *кантраст знешняга і глыбіннага*[13] – гэта галоўныя філасофскія інтэнцыі, якія вызначаюць паэтыку мастацка-дакументальнага тэксту, створанага з фрагментаў. І заканамерна, што, сумяшчаючы ў сябе эпічны і лірычны дыскурсы, рысы побытапісання і дакументалістыкі, жанравыя магчымасці эсэ і нарыса, верша і апавядання, такі тып мініяцюры з'яўляецца характэрным для творчай практыкі "белавежцаў".

Асобна вылучаецца тут постаць Сакрата Яновіча – *аўтара многіх празаічных і эсэістычных кніг, адметнага апавядальніка і майстра празаічнай мініяцюры*. На думку Галіны Тычко, *у невялікіх творах С. Яновіча змяшчаецца ўсё, што павінна быць у «вялікай» кнізе: праўдзівасць і назіральнасць, дабрыня і гумар, паблажлівасць, іронія, сарказм, расчараванне і жыццёвая мудрасць*[14]. Значную ролю мініяцюра адыгрывае і ў мастацкім свеце Яна Чыквіна, які *выступае не проста як асоба, але найперш як творчы чалавек, заклапочаны спрадвечнымі праблемамі мастацтва*[15]. І невыпадкова акцэнтуецца ўвага на назвах паэтычных зборнікаў Яна Чыквіна – "Кругавая чара", "Свет першы і апошні", "Жменя пяску", якія *міжволі скіроўваюць думкі да імгненнасці і пераходнасці быцця*[16]. Дарэчы, такое светаадчуванне характэрна і для іншых "белавежцаў". Людміла Сінькова робіць акцэнт на гэтым ужо ў назве артыкула, прысвечанага "белавежскай" праблематыцы – "Чалавек і гісторыя ў мемуарах Янкі Жамойціна"[17], а ў тэксце артыкула вылучае вельмі важнае для існавання жанру, які ў празаічнай форме раскрывае характэрнае для ўвасаблення

---

[13] Тамсама, с. 197.

[14] Г. Тычко, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток, 2015, с. 82.

[15] Тамсама, с. 88.

[16] Тамсама, с. 89.

[17] Л. Сінькова, *Чалавек і гісторыя ў мемуарах Янкі Жамойціна*, "Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 106.

ў лірыцы ўнутранае жыццё асобы, спалучэнне – “шчырую споведзь”[18].

Па сутнасці, мініяцюра становіцца ўніверсальным жанравым рашэннем, чаму і займае ў медыйнай прасторы нашага часу настолькі значнае месца. Галіна Тварановіч заўважае, што *свае адметныя стасункі між рэчаіснасцю і мастацкай праўдай* ёсць *у кожнага літаратурнага жанру. Аднак ці не першапачатковай аказваецца гэтая праблема пры асэнсаванні феномена дакументальна-мастацкай, аўтабіяграфічнай, мемуарнай прозы*[19]. Запатрабаванасць “жыцця душы” асобы ў мастацка-дакументальным выказванні сёння застаецца нязменна важнай, *адбываецца і змена самой спецыфікі малой прозы, якая сёння можа быць не толькі лірычнай, але і драматычнай, і эсэістычнай, і філасофскай, і гумарыстычнай*[20]. У артыкуле “Новая тэматыка ў «белавежскай» прозе: аповесці Віктара Стахвюка” падкрэсліваецца, што *празаічная мініяцюра – здаўна хіба адзін з любімых жанраў “белавежцаў”*[21]. Акцэнтуе даследчыцкую ўвагу на гэтым і Анна Саковіч, якая асобна вызначае цыкл празаічных мініяцюр Яна Чыквіна “Трохкрылыя птушкі” (сімвал птушкі ўвогуле аказваецца інтэртэкстуальным у творчасці “белавежцаў”).

Бясспрэчна, знакавая фігура ў культурнай прасторы Беларусі, Польшчы, еўрапейскіх літаратурных скрыжаванняў, Ян Чыквін, паэт і пісьменнік, які з 1989 года ўзначальвае аб’яднанне “Белавежа”, з’яўляецца заснавальнікам і рэдактарам серыі “Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб’яднання”, а таксама рэдактарам часопіса “Тэрмапілы”, трапляе ў фокус навуковага дыскурсу Галіны Тварановіч. Рэцэпцыя творчай і літаратуразнаўчай канцэпцый майстра

---

[18] Тамсама, с. 107.

[19] Г. Тварановіч, *Пад небам Айчыны*, Беласток, 2005, с. 224.

[20] Г. Тычко, *Нацыянальнае...*, с. 82.

[21] Г. Тварановіч, *Вектары...*, с. 101.

(маю на ўвазе раздзел "Ад ідэі – да інтэрпрэтацыі" з кнігі даследчыцы "Вектары беларусазнаўчых даследаванняў") сведчыць аб грунтоўным і паслядоўным успрыманні той мадэлі літаратурнага працэсу, якая рэпрэзентуецца ў працы Яна Чыквіна "Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя".

Безумоўна важным уяўляецца асэнсаванне ўласных творчых пошукаў "белавежцамі". Так, разглядаючы традыцыі і наватарства Яшы Бурша, Галіна Тварановіч цытуе аўтара зборніка "Прамень думкі": *Мы павінны прысвячаць усё больш увагі новым формам і новаму зместу ў мастацтве. Паэзія без новых форм не можа выявіць чытачу зусім іншай псіхічнай канструкцыі і іншых жыццёвых дасведчанняў новага зместу, ані розных поглядаў на нашу рэчаіснасць*[22]. Палемізуючы з такой светапогляднай устаноўкай, паводле якой мастацтва слова, а асабліва паэзія – з'ява элітарная і не для ўсіх, Яша Бурш сцвярджае неабходнасць набліжэння да чытача. Пошук наватарскіх формаў, праз якія магчыма *стварэнне новых вартасцей на грунце каштоўнай старыны*, аказваецца не асобнай творчай інтэнцыяй аднаго з буйных прадстаўнікоў "Белавежы", а, фактычна, ідэйнай дамінантай літаратурнага руху "белавежцаў" на працягу XX стагоддзя. Сімвалічная ў сваёй праекцыі на творчасць аб'яднання беларускіх пісьменнікаў Польшчы і назва артыкула Яна Чыквіна, прысвечанага Яшы Буршу, – "Пад двума ветразямі", дзе прагаворваецца вельмі важная для ўсёй мастацкай творчасці "белавежцаў" ідэя *права на рост і станаўленне аўтаноміі чалавечага "я"*[23].

Характэрная для сучаснага мастацка-дакументальнага дыскурсу (уключаючы яго віртуальнае вымярэнне) канцэпцыя фрагментарнасці, абумоўленая, з аднаго боку, працэсамі развіцця мастацтва слова ў рамках нелінейнага і разнана-

---

[22] Тамсама, с. 80.

[23] Я. Чыквін, *Пад двума ветразямі*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 124.

кіраванага пераходу ад эстэтыкі мадэрнізму да постмадэрніцкага і пострэалістычнага ўспрымання рэчаіснасці, а з другога – прынцыпам публіцыстычнасці, які выступае адначасова і жанраствавальным фактарам фрагментарнага апавеАду, і актуальнай тэндэнцыяй, вызначаючай сумяшчэнне дакументальнага і мастацкага планаў у межах цэласнасці тэксту, падвяргаецца сёння множным унутраным перакадзіроўкам. Між тым *стылёва-эстэтычныя пошукі беларускай літаратуры ў Польшчы аказаліся запатрабаванымі, у значнай ступені адпаведнымі задачам, якія паўсталі на новым этапе развіцця перад нацыянальнай літаратурай*[24].

[24] Г. Тварановіч, *Пад небам...*, с. 270.

ЧАСТКА
ДРУГАЯ

ЭПІЧНАЯ РАДЗІМА
АДЗІНСТВА Ў РАЗНАРОДНАСЦІ

Людміла Сінькова
Мінск

Асэнсаванне нацыянальнай гісторыі ў прозе паслясавецкай Беларусі і Беласточчыны

У постсавецкай літаратуры і літаратуразнаўстве паступова ўвабраліся ў моду посткаланіяльныя штудыі. Сапраўды, хто сёння спрачаецца з глабалізацыяй, з тым, што яна – рэальнасць? З тым, што на постсавецкай прасторы (або на іншых тэрыторыях, дзе лакалізавана гісторыка-культурнае памежжа, напрыклад, беларуска-польскае) працягваецца "расхістванне нашай уласнай ідэнтычнасці", "самаадчужэнне, спроба зірнуць на сябе як на суб'екта вачыма іншага"? Не спрачаемся мы нават з тым, што – з вядомага пункту гледжання – "памежны інтэлектуал жыве ў свеце, а не ў пэўнай культуры або краіне" [1, с. 10]; што асноўным сюжэтам, нават метасюжэтам сучаснасці ўсё больш выразна робіцца наратыў сустрэчы з іншым, інакшасць і яе зняцце (або не-зняцце) [1, с. 91].

Аднак жа нельга не запярэчыць той глабалісцкай логіцы, якая спяшаецца вынесці прысуд нацыянальнаму і ўвогуле этнічнаму; якая ў сітуацыях гісторыка-культурнага памежжа спяшаецца ўсталяваць прыярытэт маргінальнасці і т.зв. "транзітнасці", прыярытэт нейкай безнацыянальнай літаратуры на той нібыта падставе, што менавіта "транзітнасць – экзістэнцыйная сітуацыя суб'екта гэтага свету"

[1, с. 91], і што нібыта найсучасныя "... літаратурныя з'явы, якія найбольш дакладна адпавядаюць логіцы глабалізацыі, можна назваць умоўна постнацыянальнай або пазанацыянальнай літаратурай" [1, с. 110], а традыцыйныя каштоўнасці на нацыянальнай аснове – старызнай у духу асветніцкага універсалізму [1, с. 138]...

Гэтакай сафістычнай логіцы пярэчыць найперш сама гісторыка-культурная рэальнасць. Беларуска-польскае памежжа, на якім угрунтаваная літаратура Беласточчыны, таксама выдатна пацвярджае вартасці традыцыі, бо фактычна ніхто з сяброў БЛА "Белавежа" не выказаў у сваіх тэкстах ўсведамлення сябе як асобы безнацыянальна-"транзітнай", а жыццё ў памежным беларуска-польскім мікракосме, наадварот, выразней акцэнтавала ў тэкстах "белавежцаў" каштоўнасці нацыянальныя. І так бывае заўсёды, калі мы маем справу не з гульнёвымі камбінацыямі сімулякраў, а з асэнсаваннем гісторыка-культурных рэалій, гісторыка-культурнай канкрэтыкі (нездарма менавіта ад іх навамодныя тэарэтыкі абстрагуюцца як ад прыкмет нібыта "архаічнага нацыянальнага дыскурсу").

Як вядома, найперш зварот да гісторыі мацуе кожную нацыянальную літаратуру. Разнастайнасць мастацкіх форм тут толькі падкрэслівае нязменную актуальнасць самой гістарычнай тэматыкі. Беларуская літаратура ішла да ўласна-гістарычных жанраў, якія выспелі ў прозе У. Караткевіча, праз фальклорна-міфалагічнае і рамантычна-міфалагічнае ўзнаўленне мінулага [2, с. 3, 6–7]: у творах, напрыклад, Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дунін-Марцінкевіча, К. Каганца, Я. Купалы, М. Багдановіча, В. Ластоўскага, М. Гарэцкага. Надзвычай значнаю для У. Караткевіча, поруч з названай, была таксама і традыцыя "вальтэрскотаўская" – традыцыя Г. Сянкевіча, Ю. Крашэўскага, якая ўжо ўласна-беларускаю і пад назваю "караткевічаўскай" сцвердзілася ў прозе В. Іпатавай, Л. Дайнекі, В. Чаропкі, К. Тарасава, ранняя-

га У. Арлова. Якраз з гэтым абсягам беларускай прозы арганічна звязваецца творчасць “белавежца” Міколы Гайдука, аўтара кніг “Белавежскія быліцы і небыліцы. Легенды. Паданні” (Мінск, 1996) і “Легенды Беласточчыны” (Беласток, 1997), шэрагу гістарычных апавяданняў, змешчаных як у аўтарскіх зборніках прозы (“Трызна”, Мінск, 1991; інш.), так і ў томе “Беларускія пісьменнікі Польшчы”, укладзеным Янам Чыквіным (Мінск, 2000). Літаратуразнаўца В.К. Шынкарэнка [3, с. 234, 238] пранікліва заўважыла тэматычнае і пафаснае сугучча фальклорных запісаў Міколы Гайдука з запісамі Уладзіміра Караткевіча, апавяданняў Міколы Гайдука “Апошні” і “Галава царазабойцы” з апавяданнямі Уладзіміра Арлова: пра паўстанцаў Кастуся Каліноўскага – “Пяць мужчын у леснічоўцы”, пра І. Грынявіцкага – “Далёка да вясны”. Даследчыца таксама слушна разгледзела “легенды, сказы, паданні, казкі” М. Гайдука не толькі як плён знаўцы-фальклрыста, але і як узор індывідуальна-аўтарскай прозы, у якой рамантызуецца гістарычнае мінулае Беласточчыны. Таксама на ўзроўні мастацкай задачы мы можам суаднесці паміж сабою легендарныя сюжэты Міколы Гайдука “Мацейкава гара”, “Ваяцкі здрой”, “Сумны рыцар”, “Раны”, “Мядовая лазня”, “Валун і мастак”, інш. з апавяданнямі такога ж тыпу Вацлава Ластоўскага: “Беларускі радавод”, “Князёўна Рагнеда”, “Вітаўт і Ягайла”, “Бітва каля Магільна”, “Каменная труна”, “Вясковыя археолагі”, інш. [4, с. 8–11].

Патрэба ў рамантызацыі беларускай мінуўшчыны, да таго ж спалучанай з папулярнай, свядома белетрызаванай мастацкай формай, не толькі не састарэла, але застаецца сёння надзвычай актуальнай. Гэты факт пацвярджаецца маладзейшымі беларускімі пісьменнікамі, тымі, хто нарадзіўся ў 1958–60-я і пазнейшыя гады. Традыцыю гістарычнага дэтэктыва, распачатую караткевічаўскім “Дзікім паляваннем караля Стаха”, працягваюць: Л. Рублеўская з цэ-

лым шэрагам твораў тыпу рамана “Золата забытых магіл”, аповесці “Пярсцёнак апошняга імператара”; М. Шайбак (М. Адамчык) з аповесцю “Забойства на Каляды”; М. Клімковіч і М. Адамчык з дэтэктыўнымі аповесцямі “Каханка д’ябла, або Карона Вітаўта Вялікага”, “Прывід у Гайцюнішках”; У. Сцяпан і М. Клімковіч з гісторыка-дэтэктыўным кінараманам “Тэолаг”; У. і М. Адамчыкі і М. Клімковіч з дэтэктывам-баевіком на фоне гісторыі “Заўсёды светла каля турэмных муроў” (пад калектыўным псеўданімам Уладзімер Сакалоў) і з псеўдагістарычным дэтэктывам “Ліхія прыгоды Генрыка Войніча, злодзея і прайдзісвета” (пад калектыўным псеўданімам Тэафілія Сабоцкая) [5]; С. Балахонаў з “постдэтэктывам” на фоне беларускай гісторыі XIX стагоддзя пад назваю “Імя грушы”. Падкрэслім, што маладзейшыя аўтары ўслед за сваім настаўнікам, У. Караткевічам, найперш сінтэзуюць самыя розныя жанрава-стылёвыя пачаткі. Так, Людміла Рублеўская спалучае гісторыка-рамантычнае і дэтэктыўнае з жанравымі рысамі т.зв. жаночага (любоўнага) рамана; больш іранічныя А. Глобус і М. Шайбак (Уладзімір і Мірaслаў Адамчыкі), Максім Клімковіч, У. Сцяпан (Уладзімір Сцепаненка) дапаўняюць стылістыку гістарычнага і дэтэктыўнага пісьма, выдатна распрацаваную Караткевічам, прыёмамі знарочыста-гатычнай паэтыкі, рамана жахаў, а таксама ўносяць у раманны жанр сюжэтна-кампазіцыйныя рысы кінасцэнарыя (дынамізм, лаканізм, змену ракурсаў); Сяргей Балахонаў імкнецца да гульнёвасці і цытатнасці постмадэрнізму. Усе гэтыя вучні У. Караткевіча выдатна ўсведамляюць важнасць паяднання нацыянальна-гістарычнага, сапраўды духоўнага з дэмакратычнай формай, з заваяваннем шырокага і нават масавага чытача. Гэтыя аўтары свядома працягваюць традыцыю У. Караткевіча, па-першае, у сэнсе блізкасці ідэйна-мастацкіх установак (на папулярызацыю і ўзвышэнне, сцвярджэнне нацыянальнага, беларускага), і па-другое, у сэнсе непасрэднага

пераймання асноўных караткевічаўскіх прыёмаў пісьма, сярод якіх вылучаюцца наступныя: яскравасць, навелістычнасць сюжэта; перапляценне з планам рэальным плана містычнага, фантастычнага, авантурнага, а таксама фальклорнага і казачнага; установка на цікаўнага чытача, які сочыць з інтрыгай; ключавая роля партрэтных характарыстык; сэнсавая насычанасць пейзажных замалёвак і гістарычнага фону ў творы [6].

У. Караткевіча як аўтара рамана "Каласы пад сярпом тваім" трэба лічыць таксама пачынальнікам беларускай парабалічнай прозы на гістарычным матэрыяле. Прафесійны гісторык, які збіраўся пісаць дысертацыю пра паўстанне 1863 г., Караткевіч, тым не менш, не стаў пісаць свае "Каласы..." як "прафесарскі раман" [7]. Для У. Караткевіча заўсёды была важнаю апеляцыя да сучаснасці і да маралі, этыкі. Гэтая караткевічаўская лінія таксама была падтрыманая наступнікамі, і найперш У. Арловым у аповесці "Сны імператара" – пра Напалеона і яго стасункі з беларускімі землямі пад час вайны з Расіяю ў 1812 годзе. Больш ці менш выразныя гістарычныя парабалы знаходзім у прозе 1980-х – 2000-х гг. А. Асіпенкі (раман "Святыя грэшнікі"), М. Гайдука (навела "Крамола"), В. Чаропкі (раман "Храм без бога"), А. Наварыча (раман "Літоўскі воўк"), А. Федарэнкі (раман "Рэвізія", аповесць "Нічые"), В. Быкава (навела "На Чорных лядах"), А.Гуцава (навела "Містэрыя Залатога веку"), А.Астраўцова (кароткі раман "Сула"). Трэба сказаць, што ў творах В. Быкава і А. Федарэнкі як гістарычна завершаная эпоха трактуецца XX-е стагоддзе, таму падзеі адносна нядаўнія – прыкладна 80-цігадовай даўнасці – асэнсоўваюцца аўтарамі як гістарычныя, падставовыя для гісторыка-філасофскай парабалічнай метафары. Найбольш "чыстым" узорам жанру з'яўляецца названы твор А.Астраўцова, матэрыялам для якога зрабіліся знакамітыя тэксты Плутарха – вольна трактаваныя беларусам паралельныя біяграфіі рымскіх дыктатараў Марыя

і Сулы. Такім чынам, мы можам уключыць вышэйназваныя творы беларускіх аўтараў у адзін шэраг са славутымі ў познесавецкай літаратуры гістарычнымі парабаламі эстонца Я. Кроса (“Імператарскі шаленец”, інш.), або са шматлікімі “касцюмнымі” парабаламі ў польскай, напрыклад, літаратурнай традыцыі [8].

Беларускае грамадства востра адчула недахоп у аб’ектыўнай гістарычнай інфармацыі, у гістарычных ведах на зыходзе 1980-х гадоў. Таму цягам 1980–90-х гг. вельмі аўтарытэтную нішу ў літаратурным працэсе заняло тое пісьменства, якое ў формах дакументальна-мастацкіх узнаўляла беларускую гісторыю, у тым ліку – і гісторыю XX стагоддзя, савецкіх часоў (што, асабліва пасля падзення Берлінскай сцяны, 1989 г. і распаду СССР, 1991 г., выглядала ўжо завершанай эпохай). Як менавіта гістарычныя сведчанні пачалі чытацца дакументальна-мастацкія хронікі катастроф (“Карнікі” і публіцыстычны “Апакаліпсіс па графіку” Алеся Адамовіча, “Цынкавыя хлопчыкі”, “Чарнобыльская малітва” і іншыя кнігі Святланы Алексіевіч), але найперш – мемуары: Л. Геніюш (“Споведзь”), Н. Арсенневай (“У казахстанскай ссылцы”), В. Быкава (“Доўгая дарога дадому”), І. Шамякіна (“Начныя ўспаміны”), інш.. У Беластоку ў 1996 г. таксама выйшла кніга “Лёс аднаго пакалення", з прадмовай Я. Мірановіча [9]. У ёй былі змешчаны мемуары Кастуся Сідаровіча (“Па жыццёвых сцежках"), Юстына Пракаповіча (“Жыццёвыя сцежкі"), Янкі Жамойціна (“З пражытага"), Віктара Ярмалковіча (“На жыццёвых хвалях"). У 2000 г. фрагменты з успамінаў Я.Жамойціна ўвайшлі таксама ў том “Беларускія пісьменнікі Польшчы” [10]. Сапраўды, пражытае Янкам Жамойцiным, іншымі мемуарыстамі дапамагае нам выразна ўдакладніць свае ўяўленні пра вялікую гісторыю, параўнаць вопыт беларусаў у замежжы і ў метраполіі адносна такіх рэчаў, як асэнсаванне нацыянальнай праблематыкі і адлюстраванне тэмы ГУЛАГУ.

А параўноўваць ёсць з чым: дададзім, напрыклад, да названых выданняў кнігу Юрыя Весялкоўскага, аднаго з заснавальнікаў Згуртавання Беларусаў Вялікабрытаніі, выдадзеную ў Вільні 2002 г. [11]. У гэтай кнізе антысавецкая скіраванасць асабліва паказальная, і адпаведная аргументацыя падабраная не толькі і не столькі з асабістага вопыту аўтара (які ў свой час праз БКА, тыповым для многіх беларусаў шляхам трапіў у войскі саюзнікаў – аліянтаў, па слову Ю. Весялкоўскага, у армію Андэрса), колькі з крыніц англійскіх, а таксама беларускіх, расійскіх, нямецкіх, польскіх. У адрозненне ад Юрыя Весялкоўскага Янка Жамойцін абірае апавядальніцкую пазіцыю прыватнага чалавека, чый патрыятызм натуральны, арганічны і жывы, здаецца, насуперак логіцы і прагматычнаму "здароваму сэнсу". Я. Жамойцін не абвінавачвае інвектыўна – затое выкрываюць зло самі перыпетыі ягонага асабістага лёсу.

У параўнанні з кнігамі савецкіх пісьменнікаў, няшмат старэйшых за яго, Янка Жамойцін больш свабодны апавядальнік, бо не мае выразнага страхавітага комплексу савецкага чалавека паводле нацыянальнай праблематыкі: кожная згадка пра свае нацыянальныя правы або праблемы ў савецкага аўтара сталага веку, як правіла, суправаджаецца "інтэрнацыянальнымі" разваданнямі-агаворкамі. Прыкладам тут могуць быць творы канца 80-х – пач. 90-х гг. В. Хомчанкі (кн. аповесцяў і апавяданняў "Цар-зэк Сямён Івашкін"), П. Пруднікава (кн. аповесцяў "За калючым дротам"), С. Грахоўскага (аповесці і апавяданні з кніг "Так і было", "Споведзь", "Крыжавы шлях"), М. Аўрамчыка (раман "Палон", аповесць "У падзямеллі"). Усе гэтыя творы – не ўласна мемуары, але аўтабіяграфічная аснова і вага гістарычнага сведчання ў іх першасныя. Такім чынам, паводле ўсведамлення нацыянальнага ў аўтабіяграфічнай прозе савецкіх вязняў бадай што не страціла сваёй актуальнасці колішняе назіранне Я. Жамойціна: "Разрознівалі яны [бе-

ларусы на прымусовай працы ў лагеры Арганізацыі Тодт у г. Кёльне. – Л. С.] два палітычныя полюсы: варожы, гэта Гітлер, і процілеглы, гэта саветы з амерыканцамі, што супраць Гітлера. Гутарка пра якуюсь там незалежнасць была б для іх пустым гукам, але родныя песні спявалі ахвотна і між іншымі толькі што пазнаныя патрыятычнага характару" [10, с. 48].

Уласна гулагаўская эпапея Я. Жамойціна пачалася з аднаго, а потым і другога арышту за межамі СССР, у Польшчы (гэтаксама як Л. Геніюш – у Чэхаславакіі). Крыжовыя дарогі вялі праз спецыяльныя канцэнтрацыйныя лагеры, зборныя пункты ў зонах савецкага ўплыву для "рэпатрыянтаў" з розных краін; асабліва многа, успамінае Я. Жамойцін, было людзей з Польшчы, Чэхаславакіі, Нямеччыны, Аўстрыі.

Ва "ўласнагулагаўскай" частцы ў мемуарах былых вязняў натуральна пачынаюць гучаць шматлікія паразовы, перыфразы адных і тых жа рэалій, падзей, пра якія нямала сказана пасля Ф. Аляхновіча і А. Салжаніцына. Напрыклад, ні Я. Жамойцін, ні А. Калубовіч, ні Я. Германовіч (чые ўспаміны даследаваў Аляксандр Баршчэўскі [12]), ні Л. Геніюш не прамінаюць падрабязных апісанняў славутай "амерыканкі", іншых турмаў ды этапаў, спецыяльных "сталыпінскіх" вагонаў, карцэраў, допытаў, "блатных" турэмных і лагерных парадкаў, рабскай працы і маральнага здзеку. Кожны мемуарыст прыводзіць уражлівыя прыклады абсурдных абвінавачванняў, з-за якіх церпяць савецкія людзі, асабліва шмат – з сялян, калгаснікаў. Кожны прыгадвае і прыклады мужнасці, і прыклады чалавечага падзення. І ўсё ж нялёгкую стылявую задачу – расказаць пра надзвычай балючае звычайнымі словамі – кожны вырашае адмыслова, па-свойму.

Эсэістычна піша Л. Геніюш [13, с. 200, 220], з паўторамі, з непаслядоўнасцямі, з эмоцыямі, у якіх пазнаецца жывы чалавечы, жаночы голас: "Даруй, малы пакінуты юнак, даруй,

мой сын... Хачу, каб некалі ты зразумеў мяне, каб дараваў свае мучэньні" [13, с. 218]. Часта па асацыяцыях яна звяртаецца да розных часавых пластоў, розных лёсаў, прызнаючыся, што "адбілася ад тэмы", што "адарвалася ад лагеру. Пра яго мне так ня хочацца пісаць, так цяжка вяртацца думкамі ў тое пекла." У яе "Споведзі" шмат ласкі да роднага, шмат патрыятызму, але не менш і рэлігійнага, і ўласна-публіцыстычнага, наступальнага, нават безапеляцыйнага ў ацэнках.

Аповесць А. Калубовіча "На крыжавой дарозе" вызначаецца лаканізмам і энергічнасцю сваёй сюжэтна-кампазіцыйнай структуры: шануючы абавязак храніста, аўтар, тым не менш, будуе аповесць з кароткіх – на паўтары, дзве, тры старонкі – раздзельчыкаў навелістычнага характару. Аднак жа А. Калубовіч – прафесійны гісторык, і часта тыя раздзельчыкі павялічваюцца за кошт цікавых і каштоўных гістарычных даведак, накшталт спісу славутых вязняў "сталічнай турмы БССР", статыстыкі пра сялянскія бунты і колькасць раскулачаных на Беларусі, мартыралогу рэпрэсіраванай беларускай інтэлігенцыі... Апавядальнік бачыць сваё мінулае найперш з дня наступнага; ён зацікаўлены, каб у яго кнігі быў чытыч, улічвае законы чытацкага ўспрыняцця, і ў выніку яго мемуары прыкметна белетрызаваныя. Увогуле, у мемуарах А. Калубовіча вельмі шмат таго, што Л. Геніюш называе "keep smiling". Ён, як і многія, хто пісаў пра сваю лагерную "вегетацыю" (вызначэнне Я. Жамойціна), спрэс звяртаецца да смехавых формаў. І гэта не столькі формы "смеху скрозь слёзы" (як, напрыклад, у М. Гарэцкага), колькі менавіта вясёлая іронія (як у літоўца, вязня лагера Штутгаф, Б. Сруогі). Самы яскравы тут узор – жартоўная "Канстытуцыя БССР, усенародна прынятая камэрай № 8 Гомельскай турмы 15.VII.1930 г." [14, с. 42–43]

Я. Жамойцін таксама дастаткова энергічна (праўда, вельмі сухой, т.зв. пратакольнай моваю) апавядае пра свой жыццёвы шлях. Пры гэтым кожны раз ён знаходзіць ап-

тымальныя суадносіны ў паказе гістарычнага фону і прыватнага лёсу; кожны раз акцэнтуе ўвагу на тым з уласнаперажытага, што агульназначнае. Сямейныя інтымныя рэчы толькі параю штрыхоў пазначаны ў яго тэксце. Аднак агульны тон мемуараў Я. Жамойціна вытрымліваецца вельмі пэўна: гэта менавіта паслядоўна выкладзеная асэнсаваная пазіцыя моцнага чалавека, што не баіцца быць гранічна шчырым у любым эпізодзе. Ці не яснае разуменне свайго месца ў гісторыі – адносна, можа, і сціплага, аднак жа і незаменнага таксама – надае апавядальніку тую адмысловую, спакойную годнасць агульнага тону, якой вызначаецца, дарэчы, і голас мемуарысткі Н. Арсенневай [15], калі яна піша пра сваю казахстанскую высылку. Не забудземся таксама пра важкасць той адзінкавай канкрэтыкі, якую пакідае ў аналах асабісты ГУЛАГ Я. Жамойціна: з Акмолінскам, Карагандой, Спаскам...

Вядома, што кансалідацыя беларусаў як нацыі ва ўсе часы адбывалася нялёгка; XX-е ж стагоддзе асабліва бязлітасна падзяліла ды памежавала нас, але XXI-е мусіць нас паяднаць. І паяднаць не глабалізацыяй, а ўсведамленнем агульнасці нашай гісторыі, у якой шмат важыць і рамантызацыя, і белетрызацыя мінулага, і яго спасціжэнне праз дакуменалістыку з матывамі беларускай Галгофы, пакутных цярпенняў за свой народ.

Літаратура

1. Тлостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
2. Гл.: Дарагакупец А.М. Тэндэнцыі рамантызацыі і інтэлектуалізацыі ў сучаснай беларускай гістрычнай прозе. / Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук. – Мінск, 2005. – 20 с.
3. Шынкарэнка В. Слухаючы пошум вякоў // Шлях па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг. / Пад рэд. Я. Чыквіна. – Беласток, BSL “Białowieża”, 2007. – С. 233–239.

4. Гл.: Барысенка В.У. Творчасць В.Ластоўскага ў ідэйна-мастацкім кантэксце беларускай літаратуры пачатку XX ст. / Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук. – Мінск, 2000. – 22 с.
5. Бязлепкіна А. Як напісаць дэтэктыў, альбо Спецыфіка жанру. // Бязлепкіна А. Разам і паасобку: Таварыства "Тутэйшыя": Гісторыя, асобы, жанры. – Мн.: "Беларускі кнігазбор", 2003. – С. 101–142.
6. Бязлепкіна А.П. Дэтэктыўнае ў аповесці У. Караткевіча "Дзікае паляванне караля Стаха" // Беларускае літаратуразнаўства, Навукова-метадычны альманах. Выпуск першы. Мн.: Права і эканоміка, 2005. – С. 28–37.
7. "Прафесарскі раман" – тэрмін Л. Фейхтвангера для гісторыка-этнаграфічнага твора, у якім самай важнай стылёвай задачай з'яўляецца максімальна дакладнае ўзнаўленне мінуўшчыны. Вопыт такога плана, напрыклад, – рамантычная "шляхецкая гавэнда" В. Еўмянькова "Успаміны Ваяводы, або Пялёсткі белай ружы", Мінск, 2008; аўтар, кандыдат філалагічных навук, даследчык А. Міцкевіча і беларускай рознамоўнай літаратуры XIX ст., пацвердзіў свой мастацкі тэкст падрадковымі спасылкамі на мноства гістарычных і гісторыка-культурных фактаў; гл. пра тэрмін: Затонский Д. Лион Фейхтвангер и его "Историческая комедия" // Фейхтвангер Л. Избр. соч.: В 3-х т. Т. 1 – М.: "Литература", "Вече", 2001. – С. 5–32.
8. Шэраг твораў такога плана Я. Івашкевіча, Я. Парандоўскага, В. Беранта, Т. Парніцкага, Л. Кручкоўскага, Е. Анджэеўскага, напрыклад, разглядае беларуская даследчыца С.П. Мусіенка; гл.: Мусиенко С. "Исторический костюм" в романах древнеримского цикла Теодора Парницкого в свете вопросов теории. // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксце: Матэрыялы III Міжнар. навук. канф. / Пад рэд. В.П. Рагойшы. – Мн, БДУ, 1999. – С. 8–14.
9. Лёс аднаго пакалення (Успаміны). – Беласток, 1996. – 213 с.
10. Жамойцін Я. З перажытага // Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст. / Уклад. Я. Чыквіна; Прадм. У. Конана. – Мн.: "Беларускі кнігазбор", 2000. – С. 11–98.
11. Весялкоўскі Ю. Па сьлядох Другой сусветнай вайны. – Вільня: Рунь, 2002. – 216 с.
12. Баршчэўскі А. Расейская савецкая рэчаіснасьць ва ўспамінах айца Язэпа Германовіча "Кітай, Сібір, Масква" // Роля беларускай дыяспары ў захаваньні і разьвіцці беларускай культуры: Зборнік матэрыялаў канферэнцыі / Падрыхт. І. Іваноў, І. Лабацэвіч. Лёндан, Беларуская бібліятэка й музэй імя Ф. Скарыны, 2001. – С. 100–113.
13. Л. Геніюш. Споведзь. / Падрыхт. тэксту, прадм., камент. М.М. Чарняўскага. Мінск, 1993. – 271 с. Свой рукапіс (будучай кнігі "Споведзь") без назвы Л. Геніюш перадала М. Чарняўскаму за год да сваёй смерці, у 1982 г.; г. зн. непасрэдна перад публікацыяй аўтарскага рэдагавання не было.

14. Калубовіч А. На крыжавой дарозе: Творы з эміграцыі. Уклад. і прадм. Я. Лецкі. – Мн.: ВЦ “Бацькаўшчына”, 1994.
15. Арсеньнева Н. У казахстанскай ссылцы // З гістрыяй на “Вы”: Артыкулы, дакументы, успаміны / Уклад. і ўводнае слова Я. Запрудніка. – Мн.: Маст. літ., 1994. – С. 109–117.

Вольга Шынкарэнка
Гомель

Ачышчальная сіла купальскага агню і белай вязі (штрыхі да творчага партрэта Георгія Валкавыцкага)

Сёння ўжо складана ўявіць літаратурную прастору Беларусі як цэласную мастацкую з'яву без шматжанравых набыткаў пісьменнікаў Беласточчыны. Адметнасці творчых індывідуальнасцей Валі Анішчук, Алены Анішэўскай, Міхася Андрасюка, Надзеі Артымовіч, Юрыя Баены, Алеся Барскага, Яшы Бурша, Георгія Валкавыцкага, Уладзіміра і Міколы Гайдукоў, Юркі Геніюша, Янкі Жамойціна, Міры Лукшы, Жэні Мартынюк, Васіля Петручука, Зосі Сачко, Віктара Стахвюка, Дзмітрыя Шатыловіча, Міхася Шаховіча, Віктара Шведа, Яна Чыквіна, Сакрата Яновіча, ідэйна-праблемныя і эстэтычныя вартасці наробкаў гэтых і многіх іншых аўтараў досыць дэталёва разглядаліся і працягваюць асэнсоўвацца ў артыкулах, рэцэнзіях, манаграфіях шматлікіх замежных і айчынных даследчыкаў. Да прыкладу, сярод грунтоўных выданняў акрэсленай тэматыкі апошніх гадоў варта вылучыць кнігу Галіны Тварановіч "Пры брамах Радзімы" (2012), дзе прасочваецца станаўленне і далейшае ўтрыманне дасягнутых пазіцый літаратурнага аб'яднання "Белавежа" праз прызму асобаснага спраўджвання і вобразна-мастацкія адметнасці створанага яго прадстаўнікамі, а таксама падкрэсліваецца выключная роля часопіса "Тэрмапілы" як

своеасаблівага фарпоста беларушчыны, захавальніка традыцый і генератара новых ідэй[1].

Пры перажыванні станоўчых эмоцый, радасці за поспехі пісьменнікаў "Белавежы", усё ж нельга не заўважыць, як істотна за апошнія гады парадзеў яе гаманкі лес. А ранняй вясной 2013 года паменела ў ім яшчэ на аднаго магутнага волата-зубра, памятлівага нашчадка Сварога, адмаўляльніка ўсякіх п'едэсталаў, таленавітага чалавечнасцю і ашчадным стаўленнем да роднага слова і культуры па-сапраўднаму шчырага беларуса, грамадскага дзеяча, паэта, празаіка, публіцыста Георгія Валкавыцкага (13.03.1923–7.04.2013; выступаў пад псеўданімамі Юрка Зубрыцкі, Сідар Макацёр). Яго пяру належаць зборнікі лірыкі «Рознагоддзе» (1989), «Міжчассе» (2003) і сатырычных вершаў «Макатразмы» (1997), а таксама празаічныя кнігі «Віры. Нататкі рэдактара» (1991), «Белая вязь» (1998), «У каменным крузе» (2000), «Ашчэпкі» (2002). Хацелася б нагадаць, як, разважаючы пра асобу гэтага аўтара і падкрэсліваючы мастацкія вартасці яго аўтабіяграфічнай прозы, дасягнутага ў іншых жанрах, звычайна стрыманы ва ўхвальных ацэнках паэт-інтэлектуал і ўдумлівы літаратуразнавец Ян Чыквін выяўляе надзвычайную ўзрушанасць, непрыхаванае захапленне дзейсным адраджэнскім і адначасова штодзённым стваральным энтузіязмам "ніўскага" рэдактара, *хроснага бацькі Белавежы*. Прычым для крытыка ўяўляюцца аднолькава цікавымі і маральна-духоўная сутнасць *ўмудронага гадамі* пісьменніка, адкрытага у *новую грамадска-жыццёвую прастору*, і асветленасць яго таленту то *промнем лірызму*, то *лёгкай іроніяй*, а то *і сарказмам над вялікімі і малымі "ўладарамі свету", што безупынна імкнуцца ашчаслівіць "разгубленае" чалавецтва*[2].

---

[1] Г. Тварановіч, *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб'яднанне "Белавежа": станаўленне, праблемы, асобы*, Беласток 2012, с. 232.

[2] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 201–202.

Каб пераканацца ў слушнасці зробленых даследчыкам высноў, вернемся да жыццёвых першавытокаў будучага пісьменніка. Нарадзіўся ён *недзе на другі год пасля вяртання з бежанства* бацькоў *з галоднага Паволжа на папялішча*[3]. Спачатку сям'я жыла з родзічамі ў прыстасаваным пад жыллё змрочным і халодным хляве-катуху, што стаяў на падземнай вадзяной жыле. З-за пастаяннай вільгаці хлопчык моцна хварэў. І вынесены аўтарытэтным лекарам Уласавым вердыкт пра неабходнасць змены сямейнага вугла вымусіў бацькоў рашыцца на пазыкі і неадкладна пачаць будаўніцтва ўласнай хаты. Ужо ў новым доме праз два гады нарадзіўся меншы брат Георгія Коля, а затым сястра Галя. Паступова дабрабыт Валкавыцкіх стаў наладжвацца. Разжыліся на карову, каня, займелі чацвяртуху зямлі, з цягам часу прыдбалі другую хату. Для гэтага бацьку даводзілася шмат працаваць: спачатку ён малярнічаў, *падраднічаў на лесасплаве або ездзіў у лес на вывазку* (60), затым грамадой быў выбраны солтысам. І ўсё ж на лёс сям'і выпала шмат выпрабаванняў, цэлае *нашэсце калясмертніцтва* (61): доўгая немач пакалечанага камлём бацькі, цяжкая форма менінгіта ў брата, пашкоджанне калена і працяглае лячэнне нагі першынца. Справіцца з усімі гэтымі бедамі дапамагла хіба толькі бязмежная самаахвярнасць маці, што заўжды была *самым надзейным апірышчам ... сям'і* (59), яе нязломнасць перад усімі бедамі і хваробамі, гатоўнасць змагацца да апошняга за жыццё гаспадара сям'і і дзяцей.

З-за хваробы Георгій вымушаны быў часта прапускаць урокі, таму стараўся самастойна і ў поўным аб'ёме засвойваць школьны матэрыял. Тым не менш, з прычыны залішніх прыдзірак настаўніка пана Дроня, яго пакінулі ў чацвёртым класе на другі год. Затое наступныя гады навучан-

---

[3] Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, Беласток 1998, с. 59. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

ня ў пані Русіняковай Валкавыцкім узгадваюцца надзвычай светла. Менавіта гэтая выхавацелька выявіла разам з выключнымі ведамі школьніка яго літаратурныя здольнасці.

Пасля сямігодкі выдатнік Георгій прагне працягнуць вучобу, але адразу яго не прымаюць нават у гайнаўскую рамесную школу нібыта з *"браку месцаў"* (67). Толькі дзякуючы намаганням былога дырэктара Рудальфа Здажыля вакансія для хлопца знаходзіцца. Час вучобы Валкавыцкага ў Гайнаўцы скрашваецца частым наведваннем творчага настрою, што ім самім тлумачыцца прысутнасцю ва ўласным унутраным свеце заўсёднага жыццёвага спадарожніка і незалежнага ў меркаваннях філосафа-скептыка Сідара. Ужо тады яго наведваюць празаічныя і рыфмаваныя думкі накшталт наступнага двухрадкоўя:

Свядомасць выплывае з быцця,
Быццё – з адкрыццяў (59).

Год *у цёмна-сінім мундзірчыку з жоўтымі кантамі* (59) Георгій ездзіў цягнікам з Белавежы ў Гайнаўку. А ўжо 1 верасня наступнага года, нібы пацвярджаючы прадказанні астралогіі і стогадовага календара, пачынаецца вайна, якая адразу заяўляе пра сябе налётамі варожай авіяцыі, выбухамі бомбаў, першымі ахвярамі. На роварах, а затым, калі пачне працаваць чыгунка, зайцамі на пасажырскіх цягніках, а то і таварняках, са шматлікімі прыгодамі сын солтыса Валкавыцкага і яго таварышы ўсё ж працягваюць ездзіць на заняткі ў Гайнаўку, каб завершыць навучанне ў школе рамеснікаў.

Будучы пісьменнік добра памятае той вірлівы час, калі ўслед за польскай конніцай у Белавежы з'яўяцца чырвонаармейцы, і агітатары будуць спакушаць мясцовае насельніцтва шчадротамі жыцця на савецкім баку. Яшчэ да Народнага сходу ў Маскве выходзіць загад аб дэпартацыі антысавецкіх элементаў. Пра яго неадкладнае выкананне Г. Валкавыцкі пазней напіша: *Апусцелі і белавежскія хаты. НКВД*

выконваў план са строгай паслядоўнасцю (81). А хутка, як вядома, нечарговай сесіяй Вярхоўнага Савета БССР 12 лістапада 1939 г. Заходняя Беларусь была прынята ў склад БССР. Пасля прыходу немцаў улада перайшла да палякаў, быў сфарміраваны нацыянальны камітэт. Двойчы за гэты час старэйшы Валкавыцкі сядзеў у гестапаўскіх засценках. Але яго сыну ўсё ж верылася ў лепшае, і толькі адчувальная прысутнасць вайны стрымлівала высокія пачуцці і песенны настрой маладога чалавека. Ён працуе на розных пасадах і нават ва ўмовах акупацыі працягвае займацца самаадукацыяй, шмат чытае.

У хуткім часе з Белавежы, праз Бельск, Беласток, Багушы, Г. Валкавыцкага разам з некаторымі сябрамі і іншымі маладымі людзьмі на таварняках адправяць на тэрыторыю Усходняй Прусіі, затым Кенігсберг у якасці рабочай сілы (арбайтараў). Менавіта тут, з пачатку ліпеня 1943 г. і да вызвалення горада войскамі маршала Васілеўскага, ён будзе працаваць у розных цэхах вагоннай фабрыкі і лагерах. Пра ўсе складанасці побыту і вандраванняў, школу ваеннага выжывання і непрыдуманую абсурдную рэчаіснасць, якую аўтар *без дай прычыны не прыпудрываў, без неабходнасці не падчарняў*[4], Г. Валкавыцкі напіша гранічна шчыра, а недзе нават з гумарам, наколькі гэта было магчыма ў тых умовах, у сшыткавым жыццяпісе "У каменным крузе". У значнай ступені выцерпець наканаванае яму дапаможа неадлучная ўнутраная прысутнасць Сідара, што заўжды працаваў па натхненні, вышукваў дзівосы ў лятучых хмарах, а таксама ўласныя светлыя згадкі пра найпрыгажэйшыя белавежскія краявіды, здольнасць, як прызнаецца сам пісьменнік, выключацца з рэальнага вымярэння, душою лунаць над недасяжным[5].

[4] Г. Валкавыцкі, *У каменным крузе*, Беласток 2000, с. 5.

[5] Тамсама, с. 48.

Пры гэтым герой-апавядальнік бязмерна ўдзячны лёсу за тое, што апынуўся ў ліку рэдкіх шчаслівцаў: *Зведаўшы смак волі, не толькі выбраўся з мёртвай пасткі, але спяваючы прайшоў і фільтрацыю. А мог загрымець на Калыму*[6].

І пазней яшчэ не раз кляймо, у тым ліку аздобленае *нялётным грыфам "Быў у акупацыі"*[7], будзе помсліва нагадваць пра сябе ў жыццяпісе Г. Валкавыцкага. У тым ліку і тады, калі ён, *вызвалены з прускай прымусоўкі, канаў на чужой зямлі пад дулам варашылаўскага стралка*[8] і мог быць выпадкова забіты дурной куляй п'янага камбата. Што ж, сапраўды:

У кожнага пакалення
Свае бальшавікі,
Свой блукаючы прывід[9].

Літаратурны дэбют Г. Валкавыцкага адбыўся ў 1948 г. Плённа раскрыць прыроджаны талент, сцвердзіцца ва ўласнай эрудыцыі і паэтычных здольнасцях, пачаць натхнёна і разняволена – *на ўзор птушыны* – выяўляць сябе, выліваць *Строгі радок, ... / У мадэрна хісткае дас'е*[10], пачаткоўцу дапамаглі вучоба ў Літаратурным інстытуце ў Маскве (1949–1954), адпаведны статусу ўстановы разняволены творчы асяродак, цеснае сяброўства з перадзелкінцамі, насычанае і актыўнае культурнае жыццё. Нягледзячы на існуючую тады практыку даносаў, пэўную атмасферу "*цвілі*" і падазронасці, гады студэнцтва – гэты *ясны ветразь на быстрацечнай плыні часу*[11] – Г. Валкавыцкім заўжды згадваліся надзвычай светла:

---

[6] Тамсама, с. 65.
[7] Г. Валкавыцкі, *Ашчэпкі (1998–2000)*, Беласток 2002, с. 22.
[8] Тамсама, с. 83.
[9] Юрка Зубрыцкі, *Міжчассе*, Беласток 2003, с. 11.
[10] Юрка Зубрыцкі, *Рознагоддзе*, Беласток 1989, с. 29.
[11] Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 196.

Жылі дружнай сям'ёй. Спрыяла камернасць інстытута. Вонкава нічым ён не розніўся ад старой прыдворнай школы. А ўнутрана? Выкладчыкам, напрыклад, нагадваў царскасельскі ліцэй пушкінскай пары, і яны любілі называць нас ліцэістамі. І не скажу, каб гістарычная аналогія нам не падабалася. ... Сямейнасць мацавалі і творчыя семінары. Фармаваліся яны не па набытых ведах, а па творчых схільнасцях. Першакурснік карыстаўся правамі пяцікурснікаў. Вядома, былі свае аўтарытэты. Але вызначаў іх не студэнцкі стаж[12].

Так ужо выйшла, і не без унутранай патрэбы самога аўтара, якога вабілі многія пачыны-дарогі, літаратурныя далягляды, радаснае ўспрыманне адчутай бязмежнасці свету, што Г. Валкавыцкі, працуючы пасля вучобы ў Літаратурным інстытуце на розных пасадах, цягам усяго жыцця самаадданна займаўся праблемамі беларушчыны. Больш дакладна: рэдагаваннем "Беларускіх календароў", альманахаў і арыгінальных выданняў, падрыхтаваных пісьменнікамі Беласточчыны, пошукамі талентаў, стварэннем мастацкіх калектываў, БГКТ (1956), літаратурнага аб'яднання "Белавежа" (1958), першым старшынёй якога (1958–1960), гэтаксама як і шматгадовым рэдактарам тыднёвіка беларусаў у Польшчы "Ніва" (1956–1987), ён з'яўляўся.

Дарэчы, маці заўжды з асцярогаю і смуткам папярэджвала вучонага сына: *На беларускай справе яшчэ ніхто добра не выйшаў*[13]. Датавана-дзённікавая структурная арганізацыя нататкаў рэдактара "Віры" не перашкодзіла аўтару звярнуцца да думкі-навукі самага роднага ды яшчэ і празорлівага чалавека і ў канцы кнігі, бліжэй да фінала. Такі прыём забяспечыў кампазіцыі твора фармальную кальцавую завершанасць, а з другога боку – выразна пазначыў адкрытасць, нявырашанасць набалелай праблемы як для Беласточчыны,

---

[12] Тамсама, с. 198–199.

[13] Г. Валкавыцкі, *Віры. Нататкі рэдактара*, Беласток 1991, с. 41.

так і краіны ў цэлым. З цягам часу тут нічога не змянілася: *Беларусь? Выдумка! Праваслаўныя – так, "тутэйшыя" – так. А мова? "Простая!"*[14].

Не дзіва, што так хутка адвучылі рэдактара "Нівы" пісаць вершы. Невыпадкова так моцна агортвалі яго душу адчай і разгубленасць перад кампаніямі абвінавачванняў, вышукаў "*шкоднай гнілаты*", аблівання памыямі, бездапаможнасць перад атакамі на таварыства, газету, сумленных людзей, сябе. І ўжо тады пісьменнік напоўніцу і з горыччу пераканаўся, што *горшага пачуцця, як бездапаможнасць, – няма*[15]. Між тым у паўсядзённым жыцці яму досыць часта даводзілася сустракацца з праявамі рознага кшталту культаў, кампаніямі абвінавачванняў, абмежаванасцю, манкуртствам, неверагодна жахлівымі паводзінамі некаторых адказных асоб у грамадстве, якія насуперак логіцы ўвасаблялі сабой дзейснасць так званага правіла перманентнага адзінства. Паводле яго няпісаных законаў, гаварылася адно, думалася другое, рабілася трэцяе. Ва ўсіх гэтых праявах абсурду асабліва ярка адкрывалася *мімікрыя Задрыпоніі*[16] і адзначаная вышэй бездапаможнасць творцы і рэдактара "Нівы".

У "Вірах" уважлівы чытач таксама адчуе зачараванасць выключнай і шматпланавай вобразна-эмацыянальнай стыхіяй стылю пісьменніка, дзе нейкім дзіўным чынам мірна суіснуюць лірычна-ўсхваляваны пачатак, усплёскава-пафасная перадача ўражанняў, цёплы гумар, іронія ва ўсіх магчымых яе варыяцыях і сухая мова фактаў, строгі дакументалізм, лаканічны характар паведамлення. Найпершая прычына такога дружнага суседства хаваецца за сфармуляваным самім Г. Валкавыцкім адметным творчым прынцыпам, што вына-

[14] Тамсама, с. 173.
[15] Тамсама, с. 77.
[16] Тамсама.

сіўся-выспеліўся ў безлічы яго вандровак па радзіме, такой жа колькасці сустрэч з самымі рознымі людзьмі. Менавіта: *Сабраны па дарозе настрой (як яго наладжваў выпадковы спадарожнік!) і быў тым зыходным пунктам, з якога браў я быка за рогі*[17].

Добра разумеючы гэта і не жадаючы збіцца на ніколі непрымальную псеўдапафаснасць, надуманасць, пісьменнік звяртаецца да самых розных мастацкіх прыёмаў стварэння інтрыгі, абмалёўкі вобразаў, моўна-стылёвых сродкаў. З тым, каб больш адчувальна спасцігнуць спалучэнне рэалістычнага і неверагоднага ў творчасці Г. Валкавыцкага, дазволім сабе невялікае літаратурнае адступленне. У адной з кароткіх антыўтопій кнігі Алега Мінкіна "Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў" будучы народны пісьменнік Цьвінтарэй, папярэдняй прафесіяй якога было кантаванне бочак у шынку "Грукат сэрца", спрабуе дабіцца ў іншаземнага мастака Шампанскага, што ў гэты самы час стварае чарговы шэдэўр у выглядзе качана капусты, адказу на пытанне адносна сутнасці фантастыкі. І той з належнай моманту ўрачыстасцю прамаўляе: *Фантастыка? Гэта калі пішуць пра тое, што ў сапраўднасьці не йснуе*.... А праз нейкі час дадае: *Або, найчасьцей, фантастыка – гэта калі ня ўмеюць пісаць пра тое, што ёсьць у сапраўднасьці*[18].

Калі пакінуць па-за ўвагай сэнсава-стылёвую алегарычнасць мастацкага тэксту А. Мінкіна і адштурхоўвацца толькі ад прамога значэння прыведзеных цытат, то адпаведна паслядоўнасці іх падачы можна зрабіць наступныя вывады-характарыстыкі адносна творчай манеры беластоцкага, як пра тое сведчыць запіс у дыпломе, "*літаратурнага работніка*" Г. Валкавыцкага. Па-першае, аўтар, што *ў дзіцячых*

---

[17] Тамсама, с. 102.

[18] А. Мінкін, *Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў: Кароткія антыўтопіі*, Мінск 1994, с. 95.

летуценнях увесь свет скалясіў і, мабыць, не толькі дзеля адкрывання таямнічых выспаў[19], якога ў вайну *да пяра пацягнула з нуды*, а пасля яе – па душэўнай патрэбе *пісаць успаміны і вершы*[20], і які робіць усё, што магло б спрыяць прасоўванню беларускай справы, – не фантаст. Ён не піша *пра тое, што ў сапраўднасьці не йснуе*. Па-другое, калі трымацца катэгарыяльнасці Шампанскага, Г. Валкавыцкі – двойчы не фантаст. Пісьменнік не адносіцца да ліку тых, хто не ўмее пісаць *пра тое, што ёсьць у сапраўднасьці*. І ўсё ж асмелімся сцвярджаць, што ў светапоглядзе і творчасці гэтага аўтара шмат незвычайнага і містычнага, пачынаючы з касмічных сноў, зайздроснай здольнасці хуткага пераўвасаблення "Я" апавядальніка і гэткага ж умення яго і суразмоўцаў уваходзіць у іншыя вымярэнні. Пісьменніку і яго героям уласцівы летуценнасць, палёт мараў, перакананасць у тым, што *рэальнасць – у фантастыцы*, а *час у саркафагу прасторы*[21].

Нельга не заўважыць, і пра гэта асабліва яскрава сведчаць нататкі "Віры", што найчасцей з неверагодным – *фантастыка ў чыстым выглядзе!*[22] – Г. Валкавыцкаму даводзілася сустракацца ў паўсядзённай працы. Скажам, тады, калі раптам з аддзела прапаганды "нагадвалі" тэрмінова падрыхтаваць даклад аб Інданезіі ці "давяралі" выкананне яшчэ якіх-небудзь абсурдных даручэнняў у форме ультыматумаў, непрыхаваных пагроз. У запісах за 1985 год аўтарам занатавана набалелае за шматгадовую працу дзякуючы "*апецы*" вялікіх і малых прыроджаных начальнікаў, тых псеўдарупліўцаў нацыянальнай справы, што ўсе пытанні звыкла вырашалі адным загадным росчыркам пяра. Вось ча-

---

19 Г. Валкавыцкі, *Віры*, с. 5.

20 Тамсама, с. 6.

21 Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 172.

22 Г. Валкавыцкі, *Віры*, с. 88.

му знешняя двухсэнсоўнасць наступнай рэплікі пісьменніка – *Беларус, чым далей ад Беластока, тым большы фантаст*[23] – у кантэксце "Віроў" прачытваецца адназначна.

На шчасце, жыццё кожнага з нас безаглядна шчодрае на самыя розныя фарбы і эмоцыі. Багатая на адценні палітра ўражанняў, шырокі дыяпазон іх у аўтабіяграфічнай прозе Г. Валкавыцкага сцвярджаюць гэтую ісціну яшчэ раз. Выяўленыя пераважна ў дзённікавым і эсэістычным жанрах, што надзвычай плённа прадэманстравалі свае змястава-фармальныя і мастацкія магчымасці ва ўсёй літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў, творы пісьменніка годна прадстаўляюць праблемна-сацыяльныя і духоўна-філасофскія аспекты светабачання, быцця і паўсядзённасці людзей Беласточчыны, сучаснага чалавека наогул. І манера "*эпізадыста*", калі адштурхоўвацца ад некалі пачутага акрэслення жанру звышуважлівым, заўжды пільным да слова, гука, колеру, кожнай праявы светабудовы Янкам Брылём, які шмат у чым блізкі да нашага аўтара арганічнай повяззю лірычнага і гумарыстычна-іранічнага, нікольки не перашкаджае Г. Валкавыцкаму ў перадачы і стварэнні карцін і характараў абагульненых, тыповых.

Якраз з гэтай мэтай і ўзяўся творца за напісанне прысвечанай землякам "Белай вязі". Сам князь Белавежжа, *тутэйшы гаспадар*, *лясны пасаднік*[24], даручыў месцічу Г. Валкавыцкаму *скласці кнігу пра Белую Вязь, а Сідара назначыў сваім блазнам*[25]. Яе змест, як і ўсё, што створана пісьменнікам, прадстае не толькі ўвасабленнем рэалістычнай і адначасова фантастычнай казкі наратара *пра сваю Планіду*[26], але і ў значнай ступені ўяўляе сабой сакральны тэкст, здольны засце-

---

[23] Тамсама, с. 175.

[24] Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 23.

[25] Тамсама, с. 25.

[26] Тамсама, с. 5.

рагчы яшчэ не адно пакаленне нашчадкаў Сварога ад пачуцця непаўнавартаснасці, рэнегатства, бяспамяцтва дзякуючы правідчаму запавету яе складальніка, барацьбіта з няшчырасцю і шэрасцю, берагчы родавую вязь, Белую Вежу, свой край. Зрэшты, Г. Валкавыцкі заўжды ведаў, наколькі гэта няпроста:

Цяжка без радзімы.
З радзімай яшчэ цяжэй.
Замнога адказнасці[27].

Літаральна палоніць вызначаная вышэй стылёвая разнапланавасць кнігі "Белая вязь" Г. Валкавыцкага, што адкрытая для прыёмаў казачнай умоўнасці, іншасказальнасці, персаніфікацыі, аўтарскіх версій паходжання назвы Белавежы, гістарычных звестак, урыўкаў з дзённікаў, асобных элементаў містычнага, памежных сітуацый між явай і сном, устаўных эпізодаў, шматлікіх рэтраспекцый, канчатковым рэалістычным падсумаваннем папярэдніх фантастычна-неверагодных з'яў і лёсаў яе герояў. Так, у навеле "Цуд" інтрыга, звязаная з адкрыццём Ноева каўчэга, дуба, што выпраменьвае энергію і змяшчае на зрэзе тоўстай галіны выяву чалавечай галавы, завяршаецца іранічным аўтарскім паведамленнем пра агульнавядомую падзею ў Віскулях, у выніку якой быў пахаваны *вялікі, магутны і непарушны суседскі Эдэм*[28]. У "Сустрэчы з князем" творца пры апісанні дуба і яго ахоўніка паглыбляецца ад фактаў сучаснасці, грамадзянскай вайны да часоў паганства, святога месца сонцавітаў з левабярэжнага яцвяжскага племя. Князь пушчы, ён жа стары, аброслы белым мохам, але з устаўнымі зубамі дзед, гаворыць: *Многа можаце ад нас навучыцца. Хоць бы веры. Ра-*

[27] Юрка Зубрыцкі, *Міжчассе*, с. 45.
[28] Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 7.

ней вана больш памагала, бо мы яе ў сэрцы насілі. Цяпэр німа шчырасці, усё падман, крывадушша. Ходзіце ў свяцілішчы, каб паказацца, а паступкі вашы пярэчат навучанню жрацоў. А і ваны... І далей: *Адышлі вы ад старых звычаяў і не знашлі лепшых. Ось і скачаце параз купальскі вагонь для забавы. А ў яго святая моц, вон ачышчае ад злых духаў*[29].

Вялікая роля мастацкай фантазіі ў тэксце кнігі, уяўная лёгкасць выяўлення "Я" апавядальніка ніяк не выступаюць парушэннем раней прамоўленага пісьменнікам лозунга аб патрэбе трымацца дакладнасці жыцця. Сягаючы ў далёкую даўніну, сплятаючы-выбудоўваючы генеалагічную вязь свайго роду, разважаючы аб мінулым і сучасным пушчы, усяго белавежскага краю, звяртаючыся да легендаў, паданняў, сказаў, літаратурных помнікаў, твораў сённяшніх аўтараў, не закрываючы вочы на сацыяльныя і экалагічныя праблемы радзімы, аднолькава трымаючыся праўды і выдумкі, Г. Валкавыцкі тым не менш вымушаны прызнацца: *Гэтае імкненне – кожны факт пацвердзіць – расце ў маёй літаратурнай практыцы з поступам гадоў. Таму і пішацца цяжка. І рвецца белая вязь. Я зноў у тупіку лабірынта*[30].

Дык што ж, апрача першаштуршка-Белавежы, утварае, тчэ белую вязь пісьменніка? Чым яна з'яўляецца для самога мастака? На наш погляд, першаступеннае прызначэнне белай вязі Г. Валкавыцкі бачыць у абуджэнні свядомасці, звароце тутэйшых да каранёў свайго роду праз адчуванне асабістага сораму і гнятлівага настрою за ўласнае няведанне і страту іх. Памяць пра вытокі, *родавая вязь*[31], успрыманне непарушнай прыроды подыхам вечнасці, роўнасць кожнага і ўсіх перад гэтай самай вечнасцю, *адзінства ў разнароднасці*[32],

---

[29] Тамсама, с. 26.
[30] Тамсама, с. 46.
[31] Тамсама, с. 52.
[32] Тамсама, с. 53.

веданне гісторыі багатага беларускага дрэва, вернасць маці і сямейнай калысцы, народнаму эпасу і песні, шчасце вучнёўства ў таленавітага настаўніка, само жыццё з усімі яго абставінамі, выпрабаваннямі, прадказаннямі, адным словам, філасофіяй і ёсць умовай неперарывістасці вязі ў вышэйшым сэнсе. Вязі, што вызваліць нас ад пачуцця непаўнавартаснасці, выратуе ад рэнегатства, двурушша (гэта калі *душою за царкву, а сэрцам за партыю!*[33]), ад беларусападобнай мімікрыі, захавае стары святы калодзеж. Якраз для гэтага так настойліва *прытулку шукаюць / на сцішаных беллю / прасеках жыцця*[34] словы мудрага чалавека і пісьменніка Г. Валкавыцкага.

Усё жыццё пісьменніка было звязана з Белавежай і Беластокам. У адным з артыкулаў сваёй кнігі "Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы ў 1958–1998 гадах" паэт і даследчык А. Баршчэўскі падкрэслівае думку *аб прыярытэтнай пазіцыі Белавежы ў паэтычным мысленні аўтара*, (...) *дамінацыі гэтай незвычайнай прыроднай з'явы ва ўсёй духоўнай тоеснасці Ю. Зубрыцкага* і нават настойвае на заўважным *зняволенні Белавежай*[35] пісьменніка, якому належаць "Балада пра зубра", вершы "Ля вытокаў", "Пад лесам", "Як я выратаваў месяц" і многія іншыя творы адпаведнай тэматыкі. Сам Г. Валкавыцкі называе сябе сонцапаклоннікам з Белай Вежы, адкуль *найбліжэй да Сонца*[36]. Але пры ўсім прыцягненні да нябеснага свяціла творцу аднолькава прываблівае і адваротны бок часапрасторы. Невыпадкова Г. Валкавыцкі заўсёды па-філасофску адносіўся да магчымага сыходу, немінучасці смерці.

---

33 Тамсама, с. 159.

34 Тамсама, с. 179.

35 А. Баршчэўскі, *Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы ў 1958–1998 гадах*, Мінск 2001, с. 92.

36 Юрка Зубрыцкі, *Міжчассе*, с. 24.

Час, як рака,
Плыве нястрымна.
І не пытае куды.

А чалавек – дым.
Нат вялікі памерам,
Ідзе з ветрам[37].

Думаецца, што такое мудрае ўспрыманне згасання як аднаго з немінучых законаў светабудовы шмат у чым падрыхтавана самім лёсам забранага красавіцкім ветрам Г. Валкавыцкага, багатым, акрамя адданых блізкіх і сяброў, хіба толькі на шматлікія выпрабаванні. На шчасце, жыццё з яго сацыяльнымі, маральнымі і духоўна-філасофскімі праблемамі не стаіць на месцы і заўсёды ўтрымлівае зрухі да лепшага. Шматпланавая па змесце і стылёвай афарбоўцы аўтабіяграфічная і мастацкая творчасць чуйнага як да адмоўных, так і станоўчых праяў быцця Г. Валкавыцкага – з нязменна прысутным у яго эга, паэзіі і прозе камічна-з'едлівым Сідарам Макацёрам – выразна пацвярджае гэтую ісціну.

Надзвычай адказнае стаўленне да Бацькаўшчыны і даручанай справы ганаровага чальца Саюза беларускіх пісьменнікаў, цяпер ужо насамрэч *нябеснага вандроўніка*[38], які ўсё жыццё ў самых розных жанрах маляваў свой загадкавы, часта ў іранічных фарбах, аўтапартрэт, але пры гэтым свята верыў у ачышчальную сілу купальскага вогнішча, святасць вады і белай вязі неўміручай памяці, падкрэсліваюць журботныя і адначасова заслужана ўдзячныя словы, прамоўленыя былымі калегамі і аднадумцамі ў хуткім часе пасля назаўсёднага развітання з ім. Больш дакладна: Г. Валкавыцкі – *сапраўдны валун у галіне пісьменства і журналістыкі на Беласточчыне* (Яўген Вапа); *чалавек-інстытуцыя, які трымаў на*

[37] Тамсама, с. 10.
[38] Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 97.

сабе шмат якія справы беларусаў Падляшша, але пры гэтым сам заставаўся ў ценю (Ян Мордань); пісьменнік-эрудыт, *сумленны і сціплы пушчанскі чалавек, што ў такі цяжкі час правёў "Ніву" праз "рыфы"*, тым самым дазволіўшы ёй застацца *незалежнай* (Міра Лукша).

Пры жыцці Г. Валкавыцкі з уласцівым яму пачуццём гумару ўмеў адмахнуцца ад празмерна высокіх ці, як на яго погляд, незаслужаных ацэнак у свой бок. Але сёння перарваная смерцю вязь дзён, шчырая даніна памяці гэтаму самаахвярнаму і ад пачатку зарыентаванаму на высокія адраджэнскія ідэалы пісьменніку дазваляе з неаспрэчнай праўдзівасцю і без усякай шматсэнсоўнасці прачытання прыняць аднойчы зазначанае яго двайнікам – *А я, які быў, такі і астаўся – чысты, як сляза*[39] – за ўзор той вычарпальнай характарыстыкі, што цалкам тоесная яго светланоснай чалавечай і творчай сутнасці.

[39] Тамсама, с. 207.

Анна Альштынюк
Беласток

Тэма антыдзяцінства ў аўтабіяграфічнай кнізе Васіля Петручука "Крышынкі"

Беларуская літаратура канца 1980-х і пачатку 1990-х гадоў характарызуецца актыўным засваеннем твораў аўтабіяграфічнага і дакументальнага характару, узнікненнем тых жанравых форм, у якіх на першы план выходзіць асабістае ўспрыняцце жыццёвых падзей, іх эмацыянальная ацэнка. На выдавецкім рынку з'явіліся творы, якія па цэнзурных прычынах не былі надрукаваны раней, у тым ліку кнігі рэпрасаваных пісьменнікаў: "Зона маўчання" (1990), "З воўчым білетам" (1991) Сяргея Грахоўскага, "Споведзь" (1993) Ларысы Геніюш, "Аповесць для сябе" (1993) Барыса Мікуліча. Урэшце, на пачатку новага стагоддзя выяўленне асобы аўтара зрабілася больш выразным, непасрэдным і свабодным. Вераніка Стральцова падкрэсліла ў сваёй манаграфіі:

> Абавязковая раней "сацыяльная дамінанта" страціла сваю напятасць і зададзенасць. Пішучы пра сябе і сваё жыццё, пісьменнікі не баяліся ўжо папрокаў у залішняй камернасці. Прысутнасць гісторыі і грамадства набыла ў лепшых іх творах тую натуральную і справядлівую меру, якая выяўляе жывую дыялектыку суадносін асабістага і агульназначнага, эмацыянальнага і рацыянальнага[1].

[1] В. М. Стральцова, *Шлях да сябе. Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма*, Мінск 2002, с. 4–5.

І, зразумела, зварот да ўласнаперажытага знайшоў своеасаблівае асэнсаванне не толькі ў прозе метраполіі, але і сяброў беларускага літаратурнага аб'яднання "Белавежа". Непасрэдна да свайго жыццёвага вопыту ўжо ў 80-ых гадах звярнуліся Янка Жамойцін, Георгій Валкавыцкі, Васіль Петручук, Мікалай Гайдук, Сакрат Яновіч і іншыя.

Індывідуальнасць кожнага пісьменніка ўносіць свае ўдакладненні ў пераўтварэнне праўды жыцця ў мастацкую рэчаіснасць. Выбар тэмы і формы, спосаб выяўлення аўтарскіх адносін да жыцця і прамінулага абумоўлены, найперш, біяграфіяй пісьменніка[2]. Гаротны асабісты лёс у гады дзяцінства абумовіў і вызначыў тэматыку творчасці Васіля Петручука (1926–2019). Балючыя ўспаміны леглі ў аснову аповесці "Пожня" (выдадзенай на польскай мове ў 1986 г., на беларускай у Польшчы – у 1987 г. і на Беларусі – у 1991 г.). У пасляслоўі да мінскага выдання Серафім Андраюк адзначыў:

> Звычайна ў чалавека з гадоў дзіцячых усё дрэннае, цяжкае, непрыемнае неяк забываецца, захоўваюцца толькі асобныя нейкія выпадкі, у чымсьці выключныя ў сваім адмоўным уздзеянні. Застаецца ж у памяці, можа, нават у падсвядомасці ўсё добрае, светлае, прыгожае. Тут жа – наадварот. Зразумела, звязана гэта з тым, што ў аснове аповесці – лёс сіраты. Але і жыццё навокал было не надта каб светлае[3].

Праз прызму індывідуальнага вопыту галоўнага героя В. Петручук прадстаўляе духоўнае і матэрыяльнае становішча сацыяльнага асяроддзя заходнебеларускай вёскі 30–40-ых гадоў XX стагоддзя. Вобраз вёскі, створаны В. Петручуком, своеасаблівы, бо пісьменнік *гадаваўся сіратою: у па-*

---

[2] А. Саковіч, *Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы "белавежцаў"*, Беласток 2012, с. 95–96.

[3] С. Андраюк, *Свая старонка*, [у:] В. Петручук, *Пожня*, Мінск 1991, с. 265.

ляшуцкай сям'і, у грабавецкай старонцы, сярод людзей старажытных, не кранутых сучаснай цывілізацыяй, мяккасцю[4].

У 1998 годзе выйшаў зборнік апавяданняў В. Петручука "Клавуня, гэта я, твой Вася", у якім пісьменнік з гумарам расказвае пра гарадское жыццё, вопыт жанатага мужчыны. Здавалася б, што на далейшым творчым шляху ён аддасць перавагу вясёлым замалёўкам, анекдотам, якія збіраліся ім усё жыццё (аб чым сведчаць даты, змешчаныя пад кожным творам). Аднак тэма гаротнага дзяцінства надалей застаецца балючай. У 2009 годзе В. Петручук выдае аўтабіяграфічную кнігу "Крышынкі". Праўда, пісьменнік не засяроджваецца адно на ранніх успамінах: чытач можа зазірнуць не толькі ў розныя перыяды жыцця В. Петручука – дзяцінства, юнацтва, сталасць, але нават у яго творчую лабараторыю.

Кнігу "Крышынкі" В. Петручука складае чатырнаццаць аўтаномных жанравых утварэнняў, у якіх знаходзім элементы міні-апавядання ці навелы, маналога-споведзі, сямейнай сагі. Жанрава-стылявая разнастайнасць "Крышынак" аб'яднана асобай аўтара, дзякуючы чаму твор не рассыпаецца на часткі.

На думку Міхаіла Бахціна, аўтабіяграфічны твор – *это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере – в философии*[5]. "Крышынкі" – суцэльны ўнутраны маналог на мяжы з плынню свядомасці, праз які

---

[4] С. Яновіч, *Слова аб запісанным жыцці*, [у:] В. Петручук, *Пожня*, Беласток 1987, с. 5.

[5] М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [online] http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop3.html, (доступ 20.08.2018).

раскрываецца характар асобы аўтара. Плынь думак пісьменніка падпарадкавана адной мэце – гранічна шчырай споведзі перад сабой і чытачом, на якога В. Петручук увесь час аглядаецца, шукаючы ў яго падтрымкі, разумення. *Ці ў такое, што я пішу, хтосьці паверыць? Ой, хіба не, бо мне самому не верыцца, ды аднак...*[6], – задумваецца аўтар "Крышынак" і пастаянна пераконвае сябе ў тым, што аб сваім набалелым, якім няпроста падзяліцца, павінен расказаць: *мяне Бог сцярог, каб усё, што памятаю – напісаў і людзям пераказаў аб сваім горы, і каб людзі чыталі і ўсё пільнаваліся, каб не быць такімі людзьмі, якія мяне акружалі і як я сам* (47–48). Апавяданне вядзецца ад першай асобы, якой з'яўляецца Васіль Петручук – пісьменнік, аўтар "Пожні", афіцэр, чалавек з багатым жыццёвым вопытам. Аб глыбокіх душэўных ранах ён гаворыць проста і да болю шчыра, без прэтэнзій на творчую фантазію, мастацкасць. Яго аповед часта рвецца: ён пераходзіць ад адной карціны да другой, каб зноў вярнуцца да таго, аб чым расказваў раней. Як і ў "Пожні" пісьменнік *дае нам не паслядоўны строгі жыццяпіс, а паасобныя сюжэтна завершаныя апавяданні, эцюды, абразкі (асабіста ім перажытага), якія разам складаюць гісторыю чалавечага жыцця*[7]. Перарывісты, фрагментарны характар надаюць аўтарскай думцы як метатэкставыя элементы (тлумачэнне слоў з дыялектнай ці польскай мовы), так і інтэртэксты (народныя прыказкі, песні, расказы знаёмых). Аповед аб жорсткіх траўмах, якія былі нанесены дзіцячай душы, пісьменнік часта спыняе, мабыць, адчуваючы, што і яму самому, і чытачу трэба хаця б на некалькі хвілін адарвацца ад жахлівых карцін. Ён дае права выказацца іншым, прыводзячы пачутыя ад знаёмых, ці суседзяў гісторыі. Працэс самахарактарыстыкі адбываецца

[6] В. Петручук, *Крышынкі*, Беласток 2009, с. 47. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

[7] С. Андраюк, *Свая старонка*, с. 263.

як праз сам выбар расказаў, у якіх гаворыцца пра жыхароў Грабаўца і акалічных вёсак, так і аўтарскія каментарыі. З іроніяй, але і спагадай глядзіць пісьменнік на братоў, што *жылі вельмі дружна, калі трэба было напіцца чужой гарэлкі або кагосьці адлупцаваць* (69) ("Браты Гаворкавы"), ці Гапку, якая шукала сабе зяця ("Сват").

Значнае месца ў "Крышынках" займаюць прызнанні аўтатэматычнага характару. Пісьменнік гаворыць аб пачатках працы над кнігай: *Пачынаю гэта пісаць у памятную дату – гадавіну ад дня інфаркту маёй жонкі Клаўдзіі* (5), раскрывае прычыны паўторнага звароту да асабістага матэрыялу:

> Крошкі, то будзе такі матэрыял, якім спрабую крыху выраўняць крывы і вышчарблены плот, які дагэтуль гарадзіў. Бачыў вачыма душы, як з таго плота будуць выглядаць даўгавечныя альбо яшчэ даўжэйшыя ідыёты, дзівакі, заплаканыя дурні, пакрыўджаныя дзеці і ўсё такое, над чым варта глыбока задумацца, каб такое нідзе не паўтарылася, бо гэта такая крыўда, што цягнецца за чалавекам усё жыццё, не даўшы яму спакою (...) (6–7).

Аўтатэматызм у "Крышынках" сягае глыбей, бо аўтар спрабуе адказаць на пытанне, хто такі ён як чалавек і якім чынам ён рэалізуе сваю індывідуальнасць як пісьменнік. У кнізе В. Петручука безупынна згадваецца як пра пісьменніцкія дылемы і перажыванні, так і пра клопаты аўтара з самім сабою. Кніга "Крышынкі" для В. Петручука – своеасаблівая форма псіхатэрапіі, спроба вызвалення ад траўм дзяцінства, бо, як ён сам прызнаецца, аб ўсім, што было з ім кепскага, ніколі не напіша (48). Чарговыя прызнанні пісьменніка прыводзяць да высновы, што ён усё ж вырашыў адкрыта пагаварыць аб набалелым, пакапацца ў сабе, каб чытач яго проста зразумеў. "Крышынкі" – кніга болю, не толькі таго, які быў зададзены безабароннаму сіраце, але і таго, што з'явіўся ў душы пісьменніка пасля выхаду яго аповесці: *У сваёй "Пожні"* (...) *я па сваім жыцці прабегся, ні-*

бы па паліках над якойся цэласцю, і то раздзеўся да нагавічак сам і дзе каго агаліў таксама. Навалок на сябе хмару нянавісці тых, каго выклікаў, і тых, хто ў напісанае не паверыў (6–7). Відавочна, як балюча В. Петручуку, што яго шчырасць не была прынята належным чынам. Прызнанні такога кшталту пашыраюць часава-прасторавы кантыніум: чытач знаёміцца з планам сучаснасці пісьменніка-наратара і з бягучым днём, што існуе ў яго ўспамінах. Мінулае ажывае ў памяці і ў выніку гэтага аб'ядноўваюцца два пункты гледжання – былога і сённяшняга "я".

Кніга "Крышынкі" найперш цікавая менавіта аўтабіяграфічнымі момантамі. Пісьменнік не хаваецца за вобразам прыдуманай постаці: імя галоўнага героя сугучнае з імем пісьменніка. Усе астатнія героі таксама выступаюць пад рэальнымі імёнамі, а часта і мянушкамі. Падзеі разгортваюцца ў Грабаўцы – роднай вёсцы В. Петручука, а таксама яе ваколіцах.

"Крышынкі" – адлюстраванне арыгінальнага сацыяльна-гістарычнага досведу, у якім вопыт адзінкі стаецца пачаткам рэфлексій больш універсальнага значэння. Пісьменнік глыбока раскрывае не толькі псіхалогію дзіцяці, але і паказвае сацыяльны працэс, якому ён падпарадкоўваецца. Паводзінамі галоўнага героя "Крышынак" Васі кіраваў страх перад дарослымі, перад тым, што яны зробяць, ці скажуць: *мушу ўсіх слухацца, каб не білі і хлеба далі...* (67). Менавіта таму, нягледзячы на стан здароўя, ці надвор'е, ён сумленна выконваў свае абавязкі. Хлопец не ўмеў прасіць дапамогі, не скардзіўся на свой лёс, бо *ведаў, што сірата павінна цярпець усё, бо на тое яна і сірата* (65). Да такой высновы герой прыйшоў, вядома, не сам, але цікава, што нават з пазіцыі дарослага і вопытнага чалавека пісьменнік спрабуе знайсці апраўданне сваім крыўдзіцелям, лічыць вінаватым самога сябе, часта крытыкуючы свае паводзіны, называючы сябе "дурнем".

Як вядома, *на фарміраванне вобраза ўласнага "я" ў гістарычным часе ўплываюць вобразы блізкіх пісьменніку людзей: родзічаў, сяброў, калег па працы. Аўтарскія характарыстыкі гэтых асоб, а таксама гістарычных сітуацый* (...) *з'яўляюцца выразным сродкам самаацэнкі, выяўляюць індывідуальныя якасці асобы творцы*[8]. Шматгадовыя паводзіны як аднасямейнікаў, так і аднавяскоўцаў, якія не толькі не рэагавалі на зло, але часта і самі прымалі ролю крыўдзіцеляў, адбіліся на станаўленні характару маладога чалавека. З часам пісьменнік зразумеў, што не толькі ніколі не спрабаваў збунтавацца, абараніць самога сябе, але нават сам стараўся прыхаваць сваё драматычнае становішча:

> Дзядзька змусіў мяне есці разам з усімі, з адной верціхі. Я сярбаў, набраўшы поўную лыжку, аж выграб сцежку ў верцісе да сябе. Паеў, і шусь пад стол задаволены, што наеўся... І тут зноў аказаўся дурным лізуном, які хоча паказаць, як мала есць, каб пахвалілі і не шкадавалі, што далі. А дзядзька ўслед за мною: "Куды, дурню, уцякаеш? Будзе яшчэ штосьгожого!" А я паказаў на жывот, што, о, я наеўся і больш нічога не хачу! Дзіўлюся, а тут бабуля нясе з кухні міску мяса і ставіць на стол, чаго да сёння шкадую і памятаю пах таго мяса. Але што ты зробіш, калі дурны бахур паверыў мачасе, што ў яго тры каровіны трыбухі, і да таго саромеўся такіх самых вашыўнікаў узяць, а нават папрасіць у бабулі хлеба (25).

Такім чынам, пісьменнік паказвае, што дзіця ў сілу адсутнасці жыццёвага досведу не заўсёды можа паводзіць сябе рацыянальна. Вася рос у дакорах мачахі і навучыўся жыць з пачуццём віны і сораму. Паводзіны большасці дарослых узмацнялі яго пераканнані, што не можа нават думаць аб змене свайго лёсу. В. Петручук заўважае, што і любімы дзядзька, і дзед не толькі не дапамаглі яму ў той перыяд

[8] Т. М. Тарасава, *Аўтабіяграфічная проза як спосаб самарэфлексіі і ўвасаблення быційнай цэласнасці*, [online] http://elib.bspu.by, дата доступа: 15.08.2018.

яго жыцця, але выкарыстоўвалі яго да цяжкай працы: *Дзеду не балелі ногі і галава, калі яго ўнук кожны дзень праходзіў дзесяткі кіламетраў, ён з сям'ёю толькі чакаў свежага малака на снеданне* (81). З горыччу пісьменнік дадае: *А я, дурны, заўсёды толькі чакаў пахвалы і ласкі з боку дзеда, бо больш ніхто мною не цікавіўся. Вось, дзедка, можа, пагладзіць па галаве і пакорміць супам, хаця б посным. Не дачакаўся я гэтага ад дзедкі ніколі. Пра раны і голад таксама ніхто не згадваў, бо яны балелі толькі мне* (82).

У "Крышынках" знаходзім шмат слоў і пра адносіны аднавяскоўцаў да сіраты: *Дарэчы, так ці сяк, але мусіў цягаць ваду вядром, бо квартачкай ненадасіся. Прыходзілі суседзі да нас па ваду, ды каб хоць які з іх раз сказаў: "Дай, Васька, я тобе поможу!" Ніколі такое не здарылася* (...) (40), *Гаспадары – Кірыл з Кірылчаю – дзіваваліся, як можна выслаць па картоплю такое малое дзіця ў такую замець, ды не падумалі, каб мне памагчы з ёю ўправіцца* (46).

Пры тым пісьменнік стараецца пераканаць не толькі чытача, але і самога сябе, што нечалавечыя адносіны да безабароннага, даверлівага дзіцяці характарызавалі не ўсё яго асяроддзе. Ён згадвае людзей, якім здаралася па-чалавечы глянуць на яго. Праўда, добразычліўцаў Вася сустрэў не ў сваім бліжэйшым асяроддзі, але падчас працы пастухом у суседняй вёсцы Тафілаўцы. З удзячнасцю пісьменнік успамінае тых, у каго шчырае спачуванне, а не з'едлівую ўсмешку выклікалі яго абадраная вопратка, шматлікія раны. Аднак нават сярод добрых людзей Васіль не адважыўся раскрыць праўду аб сваім гаротным лёсе:

> Ён жа бачыў, як я кожную пару яек нёс бацькам – людзям, якія не хацелі мяне бачыць, а не толькі што пра мяне дбаць! Пачціваму Івану нават у галаву не прыйшло, што я, забегшы дадому, уваходзіў у хату і бег у Тафілаўцы або ішоў пад клуню спаць. (...) Адкуль яму ведаць, калі я нічога і нікому не казаў пра тое! (65–66)

Такая пастава была выклікана не толькі страхам перад бацькамі, але і спосабам выхавання дзяцей. Варта падкрэсліць, што нават мачаху пісьменнік называе ў “Крышынках” мамай.

В. Петручук асабліва гнятліва раскрывае лёс сялянскага дзіцяці ў першай палове XX стагоддзя. Яго кніга ўвабрала не проста індывідуальнае, што вынікала з яго асабістага лёсу, але і тыповае, агульнае. Галоўныя прычыны нялёгкага, а часта і драматычнага лёсу дзіцяці пісьменнік бачыць у беднасці: *асноўная маса польскага народа, сярод іх і мы, нацыянальныя меншасці* (...) *жылі ў нэндзы* (49), але і цемнаце селяніна: *Сельскія дзеці маглі кончыць толькі чатыры класы пачатковай школы, каб умелі падпісацца і лічыць да ста. Мала таго, тыя чатыры аддзелы канчалі за сем гадоў хаджэння ў школу* (49). Праўда, аўтар “Крышынак” у шмат якіх сцэнах канцэнтруецца на сацыяльна-эканамічным становішчы ўласнай сям’і:

> Які ў нас заўсёды быў хлеб, ведае толькі Бог, і я помню – чорны, бы той чарназём, і кіслы, каб менш ішло. Пасля ў каморы ён рабіўся яшчэ зялёны і жахліва “пахнуў” мышамі. Але не замінала нават і тое, што часта ён быў з закальцам, абы мець яго ўвесь год. О, не. Часта даводзілася есці картоплі з квасам, картоплі з картаплянкай, картоплі без нічога. (...)
>
> У нашай цьме не было ні адной кніжкі, ні аднаго сшытка, ні алоўка, каб было чымсь заняцца малечам. А Евангелле, якое я знайшоў па дзеду Трахіму і пачаў вучыцца чытаць, мачаха схавала кудысьці, каб я не займаўся тым, чым не трэба, а дзецьмі (92).

У хаце Васі не хапала не толькі яды, але, найперш, унутранага цяпла і разумення. Мабыць, бяда і неадукаванасць – галоўныя прычыны абыякавасці бацькоў у адносінах не толькі да Васі, але і астатніх дзяцей. Пісьменнік неяк нават празмерна катэгарычна адзначае: *яны рабілі дзяцей, а пасля хочаш – жыві і пакутуй, а не дык умірай, чорт з табою, будзе*

больш хлеба для тых, хто астанецца (22). Мачаха, што сама расла сіратой, не толькі не ўмела са спагадай глянуць на мужавага сына, але нават для ўласных дзяцей не знаходзіла мацярынскага цяпла і пяшчоты. Менавіта таму дзеці заставаліся адзін на адзін са сваімі праблемамі.

Як ужо згадвалася, самае важнае месца у "Крышынках" займаюць знешнія падзеі непраглядна-цяжкага дзяцінства, якое пярэчыць сваёй сутнасці і можа быць названа антыдзяцінствам. Увагу чытача звяртае шчырасць выказванняў, адвага ўзнавіць вострыя матывы асабістага жыцця. Пісьменнік расказвае аб шматлікай працы, большасць якой часта была звыш сіл для пастаянна хворага і галоднага дзіцяці. Кожная пара года несла з сабой абавязкі: хлопец пасвіў кароў, карміў свіней і цяля, ездзіў капаць бульбу, пільнаваў сад і насіў ваду, каб лён не высах. Стомлены пасля штодзённай мітусні Вася ноччу мусіў калыхаць брацікаў і сястрычак, якія не маглі заснуць і ўвесь час плакалі ад чарвякоў і мокрай, гнілой пасцілкі: *Калыхаў далей, бо не меў каму сказаць, што мне штосьці баліць. Дарэчы, у мой боль ніхто і не паверыў бы* (10–11). Адзінай платай за сумленную працу была вечная лаянка і незадаволенасць мачахі.

Вася цярпеў голад і холад, што негатыўна ўплывала на яго фізічнае і псіхічнае здароўе:

> Галюцынацыі меў я якась часценька, бо вельмі часта, ледзь хадзіў валачыўшы ногі ад голаду, як і з курынай слепатою з-за недахопу важных для арганізму элементаў. А пастаянныя – вясною і летам – прымеды (гнайнякі) на нагах, а зімою скулы на рэшце цела, перш за ўсё на шыі – дык ад чаго, як не ад пастаяннага холаду і голаду? (12–13).

Толькі з часам аўтар "Крышынак"змог зразумець і тое, чаму ў яго балеў жывот і выходзілі з яго чэрві пасля таго, як спрабаваў наталіць голад тым, што нарадзіла сама прырода. Галоднае і халоднае маленства, цяжкае юнацтва аднак

гартавалі і цела, і характар пісьменніка. Гледзячы на сябе з перспектывы гадоў, ён прыходзіць да наступных высноў: *Я сваё гора пераджыў, мусіць, толькі таму, што быў упарты, амбітны і надзвычай здаровы. Колькі дзяцей паўмірала ў добрых бацькоў, прастыўшы раз, уляцеўшы ў ледзяную ваду!* (34), *Мяне не бралі хваробы, якія покатам кладуць слабых, і я іх без дактароў перамагаў. Не бралі мяне і выпадкі, якія шчаслівым людзям прыносяць смерць* (56). Дзякуючы такім абагульненням чытач глядзіць на падзеі вачыма вопытнага пісьменніка, а не хлопчыка, які не мог ў свой час многае зразумець.

У "Крышынках" пісьменнік звяртае ўвагу на ўплыў асяроддзя на фарміраванне характару хлопчыка, дае прыклады яго празмернай дзіцячай наіўнасці і даверу. Вася – тонкая, уражлівая натура, добры назіральнік таго, што адбываецца вакол. Яму ўласцівы ненатольная прага чалавечнасці, любоў да прыроды. Хлопец шчыра захапляецца навакольным светам: *пабачыў за акном прыгажосць інею, які густа абнізаў дрэвы навокал хаты* (11), спачувае звярам і жывёліне: *А мне было так шкода, як мачоха товкла моёго Бурчыка кіём, жэ я вышаў і просыў, коб нэ была* (84), *Часам глядзела на мяне сумна і памуквала, бы прасіўшы, каб ратаваў. А я плакаў. Я, бывала, нават пускаў яе ў шкоду – у чыесь жыта ці авёс, каб крыху наелася* (105). Сустрэчы з прыродай – адзін са спосабаў выратавання ад змрочнай рэчаіснасці: *Лес шумеў шчэбетам птушак, а гэта, незалежна ад гора, клалася на душу нейкім аксамітным цяплом, якое лячыла псіхіку, нібы бальзам, хаця нельга гэтага сказаць пра цела* (81). Палячыць душу дапамагалі хлопчыку і рэдкія хвіліны радасці, як, напрыклад, катанне на самастойна зробленых каньках, ці прадкі, у час якіх ён не толькі слухаў расказы і казкі аднавяскоўцаў, але і вучыў народныя песні.

Немалаважнае значэнне для псіхічнага стану Васі мелі і цуды метафізічнага характару: у маленстве двойчы давялося яму бачыць Ісуса Хрыста:

> Раз, як ужо згадваў, калі лез на гарышча ўкрасці цыбулю і наесціся, пабачыў Яго распятага на дрэве з вельмі пакрыўленым голлем, на дымніку, а другі раз – начуючы ў дзядоў каля парога, калі не мог заснуць, бо ўсё думаў, як з-пад абруска ўкрасці кавалачак хлеба. Тады паказаўся мне Ён, стаяўшы на парозе. Моўчкі глядзеў на мяне, а я на Яго (55).

У прызнаннях такога кшталту раскрываюцца ў кнізе новыя маральна-этычныя далягляды. Пісьменнік перакананы, што менавіта нябесная сіла абараніла яго перад грахом крадзяжу. Хрысціянская пазіцыя ў пэўнай ступені вызначае і яго светапогляд:

> Я, будучы вечна бітым, спанявераным, нікому непатрэбным, ніколі нават не падумаў, каб пакончыць з сабою. Але часта плакаў, просячы Бога, каб даў мне смерць. Маці, чуючы тое, паўтарала, што чорт мяне не возьме, а Богу мяне не трэба. Гэта мяне пераконвала, што такія, як я, нікому непатрэбныя і гадзіўся з лёсам – слухаўся ўсіх, выконваў іх загады, бо ведаў, што грэх не слухацца (116).

Нямецкі філосаф Зыгмунт Фрэйд даказваў, што сон не толькі з'яўляецца адлюстраваннем мараў і жаданняў чалавека, але ўскосным чынам дапамагае яму разгрузіць эмоцыі і пазбавіцца ад комплексаў. У "Крышынках" згадваецца пра сон, што прысніўся малому Васю пасля доўгай хваробы. Перад героем паўстае родная маці – увасабленне дабрыні і ласкі: *стаіць нада мною мая мама, гладзіць мяне па галаве сваёй мяккай рукой і ўсміхаецца* (67), *хадзіў я з мамай па садочку, а калі забалелі мне ногі, то мама насіла мяне на руках і паказвала плісачку, якая шустра ўвіхалася па сцежаццы за мухамі, паказвала гнёзды розных маленькіх птушак* (68). З аднаго боку, пры дапамозе сну пісьменнік падкрэслівае, якой неабходнай была для Васі мацярынская любоў. З другога – матыў сну дазваляе В. Петручуку ўвесці вобраз роднай маці. Асабліва ярка станоўчыя якасці роднай маці пісьменніка выступаюць ў параўнанні з нялюдскімі паводзінамі яго бацькі і мачахі:

> Узяла тую тычку ад калодзежа і давай ёю мяне біць, дзе папала. (...) Упаў на ток ад удару па галаве і прасіўся, каб не біла. Тады тата сеў на мяне і пачаў душыць. Але не задушыў, бо, здаецца, пашкадаваў. Яны былі ўжо па вячэры, толькі чакалі мяне, каб расправіцца за ўтопленую квартачку. Пакінулі мяне на таку ў сенях, а самі пашлі спаць дахаты (112).

"Крышынкі" – гэта твор аб фарміраванні характару чалавека, якое пачынаецца ўжо ў раннія гады. Жорсткае абыходжанне з боку бацькоў мае, безумоўна, уплыў на малога Васю, на яго светаўспрыманнне. Аднак фізічны гвалт не адзіны, а толькі адзін з фактараў гэтага ўплыву. На думку пісьменніка, нашмат больш крыўды нясе дзіцяці пачуццё, што яно – адкід грамадства, нікому непатрэбнае і адзінокае ў сваім змаганні за існаванне.

Значнае месца ў "Крышынках" займаюць і фрагменты, прысвечаныя іншым этапам жыцця пісьменніка. В. Петручук распавядае аб службе ў войску, вопыце мужа і бацькі. Аднак усе яго расказы цесна звязаны з перыядам антыдзіцячых гадоў, з грабавецкай рэчаіснасцю. Доўгі час ён *ездзіў у "сваё" сяло* (166), каб памагаць дзядзькам у полі. З перспектывы гадоў пісьменніку цяжка гэта растлумачыць нават самому сабе, тым болей, што не адзін раз сустракалі яго ў роднай вёсцы прыкрасці:

> Учынак дзядзіны зусім не знеахвоціў мяне да таго, каб ездзіць у Грабавец, бо тое штосьці, што мяне цягнула, было мацнейшае за мяне, а розум таму не пярэчыў. Я неяк лепш сябе адчуваў у сяле, чым у панскім месце. Там вялікі рух і ўсюды далёка, а тут цішыня і ўсюды пешшу (162).

Аднак В. Петручук не перакананы, што патрэба вяртання да сваіх вытокаў, блізкага кантакту з прыродай была мацнейшай за горкія ўспаміны. На старонках "Крышынак" ён вельмі крытычна адносіцца да сябе самога дарослага. У канцы кнігі чарговы раз звяртае ўвагу на адмоўную рысу свайго

характару: *Можа, тут ролю іграла і тое, што я хацеў пахваліцца перад дзяўчатамі і хлопцамі* (у роднай вёсцы – *А.А.*), *што нашу мундзір і чобаты афіцэрскія* (167). Не адзін раз згадваў пісьменнік пра патрэбу пачуць добрае слова, пахвалу.

"Крышынкі" В. Петручука ўспрымаюцца як шчырыя старонкі пражытага і перажытага. Аснову кнігі складаюць аповеды аб дзяцінстве, якое па праўдзе з'яўлялася для яго не светлым, а пакалечаным антыдзяцінствам, так няшмат было ў ім светлага і добрага. Разгортваючы стужку памяці, пісьменнік здымае перад чытачом покрыва прыватнасці. Пры тым не толькі з сябе, але і з іншых, у тым ліку сямейнікаў, родзічаў, аднавяскоўцаў. Чалавечая памяць В. Петручука мае ўласцівасць не ачарняць мінулае, але імкнецца паказаць балючую праўду свайго жыцця, якой бы яна ні была горкай. Менавіта такая адкрытасць пісьменніка, яго кранальная спавядальнасць асабліва хвалююць чытача.

Ванда Бароўка
Віцебск

Аповесць "Самасей" Сакрата Яновіча і малая проза Міхася Стральцова: апавядальніцкія стратэгіі

Сакрат Яновіч – пісьменнік, які ў сваёй творчасці аддаваў перавагу малым эпічным жанрам, які здолеў адлюстраваць псіхалагічны стан грамадства, паказаць чалавека ў імклівай плыні часу. Проза Яновіча, бясспрэчна, лірычная і філасафічная ў сваёй аснове з элементамі гумару і сатыры. Фенаменальнай з'явай у беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя стала творчасць Міхася Стральцова, генетычна глыбока лірычная і філасофская. Падставай для супастаўлення наратыўных стратэгій гэтых двух аўтараў сталі стылёвыя дамінанты іх прозы, а таксама суіснаванне аўтараў у адным гістарычным часе, бо, як вядома, Сакрат Яновіч нарадзіўся ў 1936-ым, Міхась Стральцоў – у 1937 годзе. Істотна збліжаў гэтых пісьменнікаў паказ чалавека, які адчувае сваю экзістэнцыйную непрыкаянасць у свеце.

Аповесць С. Яновіча "Самасей" адметная героем. Андрэй Антошка – інтэлігент у першым пакаленні, інжынер трыццаці пяці год, якога не пакідае пачуццё незадаволенасці сваім жыццём і жыццём увогуле. Дамінантная наратыўная ўстаноўка аўтара выяўляецца на самым пачатку твора: інтраспекцыя героя дапаўняецца апісаннямі, каментарыямі апавядальніка, дэталі аповеду заўсёды атрымліваюць у да-

лейшым сюжэтна-асацыятыўнае напаўненне, другасная мастацкая ўмоўнасць арганічна спалучана з першаснай. Пісьменнік і назірае за героем, і дае магчымасць яму самавыявіцца праз учынкі і меркаванні.

На самым пачатку аповеду пра Андрэя Антошку згадваецца сон героя: *Успомніў, што ўжо даўно сніцца яму адзін сон: паляна ў цёмным хвойным лесе, пасярод яе – хацінка, драўляная і пахучая смалою, жывіцаю, пакінутая і ціхая, а за яе сцяною журботна цурчыць ручаіна, чыста і крынічна*[1]. Андрэй – выхаванец вёскі, з вёскай у яго звязаны ўспаміны пра дзяцінства. Антошка проціпастаўляецца ў творы інжынеру Сцёпку, што саромеўся сваёй мужыцкай радаводнай, але паводзіны якога выдавалі яго сялянскасць. Антошка адносіў такіх людзей да *мешчанеючага сялянства*. Вясковы свет, аднак, Андрэй не ідэалізуе, для яго ён найперш далёкі ад этычнай дасканаласці. Там пануе прагматызм, жаданне не спазніцца ні ў чым, не быць горшым, паказаць сваю значнасць, а для гэтага ўсе сродкі добрыя: *Суседзі, памятаю, пасмейваліся з майго бацькі, калі яму нешта не ўдавалася. Абзывалі яго дурнем! Разумнаму, на іх думку, разумны быў той, у каго былі здольнасці праныры – не можа не ўдацца задуманае* (26). Выхадзец з вёскі, Андрэй мала прыстасаваны да яе побыту, пазбягае прытрымлівацца яе нормаў. Бацькі хацелі, каб сын сцвердзіў сябе на іншай, чым земляробчая, глебе, не дома, а ў Беластоку. Антошка адвык ад вясковай працы. Маці папракае сына: *Прыязджаеш да мяне, калі па гаспадарцы ўжо ўсенькі пароблена. Не тады, калі трэба... Прыедзеш і толькі ведаеш валачыцца па загуменнях, як які дурань...* (69). Старая сялянка цэніць фізічную працу як аснову і сродак дабрабыту чалавека, балюча перажывае запусценне зямлі без гас-

[1] С. Яновіч, *Самасей: аповесць, апавяданні*, Мінск 1992, с. 8. Далей усе спасылкі прыводзяцца па гэтым выданні і ў дужках падаецца старонка.

падароў. Сыну яна раіць: *Рабіць трэба! Паглядзі, колькі зямлі добрай аблогамі марнуецца! Вёскі гібеюць, на старых гаспадарах ды бабах трымаюцца яны. І ці доўга гэтак набудзе ўсё? Дзе тая Варшава, вочы мае"* (70). Жыццё людзей, што засталіся ў вёсках, салодкім не назавеш, засмучае іх безабароннасць, хабарніцтва чынавенства: *Хабары былі, як свет светам ёсць* (72).

Праз успаміны Андрэя Антошкі раскрываюцца яго характар і жыццёвы шлях. Вясковаму падлетку аўтобусы да Беластока здаваліся святынямі, у часы юнацтва стаўленне да іх крыху змянілася: *Аўтобусы Андрэевай маладосці былі аўтобусамі ўцёкаў* (30). Яго землякі і равеснікі ехалі *на хлебны кантынент, у белакаменную выгоду ды сытасць* (30). Андрэй любіць вёску як напамін пра бесклапотнае дзяцінства. Дарослы чалавек Андрэй Антошка крыху сентыментальны: *Лісты ад маці пахлі полем. Іншы раз ён насіў іх на работу, бы кветку на пінжаку* (31). Пасля няўдач на службе ў Андрэя з'явілася жаданне вярнуцца ў родны кут, маці была рашуча супраць такога сынавага рашэння. Дзеля гэтага яна расказала, што са Шчэціна вярнуўся ў вёску Федзька Курносы працаваць трактарыстам. З горада Федзьку прагналі, бо на працы з-за п'янства разбіваў машыны. Паводле маці, *у вёсцы засталіся старыя і недарэкі* (215), людзі будуць смяяцца, калі Андрэй вернецца дадому. Андрэй вельмі хутка пагаджаецца з меркаваннем маці, бо яму не хапае рашучасці, ён прывык найперш разважаць. Выбар героя аўтарам падначалены і выбару жанра, бо твор сатырычны.

С. Яновіч умее ўдала карыстацца гумарам, што дасягаецца коштам супастаўлення самых розных з'яў. Так, на пачатку аповеду пра сябе герой прыгадвае, што ўчора ён прачнуўся ад удару перуна, які выбліснуў з пагоднага неба, бо на лесвіцы суседская дзяўчынка спатыкнулася з вядром смецця. Неўзабаве з'явіліся міліцыянеры і арыштавалі Антошку

як злодзея, бо ў час кражы ён знаходзіўся са знаёмай каля будынка, дзе адбылося злачынства. Выпадак з арыштам Андрэю падаўся маскарадам: *жартам арыштавалі яго, будуць нібы дапытваць, а затым пойдуць разам у рэстаран, каб рагатаць і піць пры свяце...* (12). Адчуванне было няёмкім, успомнілася жанчына-суседка, якую арыштавалі па даносу мужа за нібыта крадзёж маёмасці з дзіцячага садзіка. А на самой справе муж проста хацеў ад яе пазбавіцца і напісаў ілжывы данос, тым самым сапсаваў рэпутацыю чэснай працаўніцы. Дасціпна герой характарызуе вясковы аўтобус: *Аўтобус імчаў, бы парсюк па выгане* (27). У жывёлах з матчынай гаспадаркі Андрэй бачыць падабенства са знаёмымі: баран углядаўся ў Андрэя *з рэферэнцкай гатоўнасцю*, карова *мела дырэктарскую паважлівасць, да таго сур'ёзную, што аж абыякавую. Падсвінкі па-шафёрску разлягліся ў салому, запусціўшы ўгору лапухі вушэй* (108). Антошку часта бачыліся сны з метамарфозамі, што ён ідзе па сінім бяздонным лёдзе, а потым, спалохаўшыся, вяртаецца назад. Сабака яго перасцерагае, а пасля *нечакана зірнуў на Андрэя загадчыкам аддзела і засмяяўся чалавечым смехам* (46).

Андрэй расчараваны ў людзях. Яго абурае, што на вытворчых нарадах рацыю маюць словы толькі тых, хто сядзіць на першых месцах. Ён не верыць у людскую шчырасць. Паводле яго меркаванняў, лісты, у тым ліку і яго да маці, хавалі *голую шчырасць* чалавека. Ён успомніў, як напісаў сябрам тры шчырыя лісты, два не адказалі, а трэці сябар напалохаў яго судом. Па сваёй сутнасці, даводзіць праз разважанні героя пісьменнік, Андрэй Антошка – мізантроп. Для Андрэя размова людзей – *гэта спектакль, пад час якога кожны намагаецца выканаць сваю ролю лепш, чым яна вартая таго* (26). Асаблівую нянавісць выклікаюць у яго размовы службоўцаў, дзе кожны імкнецца прэзентаваць сябе з лепшага боку падчас размовы і пасля яе, таму *такія размовы, службовыя, можна прыраўнаваць да гнілога зуба: як ні хітры, ды вырваць*

яго трэба! (26). Людзі для Антошкі – істоты, што далёкія ад ідэала. Калі ён бачыць на вуліцы дзвюх маладзенькіх сябровак, то сам сабе спрабуе прадказаць іх лёс: абедзве выйдуць замуж і абедзве будуць падманваць мужоў, толькі адна для асабістага задавальнення, а другая – каб застацца на працы. Герою не пашанцавала з сябрамі і з каханай, таму шчырасці ў людскіх стасунках, на думку героя, не існуе:

> Хтосьці кажа: я дапамог свайму начальніку! Не верце такому, ён быў вымушаны дапамагчы. Скажа: я ўсё сынам. Не верце і яму, бо неспакойны аб старасць. Кажа хто-небудзь: я дапамагаю і гэтаму, і тамтому. Ён не гаворыць, што дзеля разліку паслужыцца імі, калі яны памацнеюць. Дапамаганне з'яўляецца вышэйшай формай карысці, зазіркам у далёкае. (Кажуць каля Крынак: "Я дапамагу табе, а ты, калі спатрэбіцца, дапаможаш і мне") (141).

Паўсюль Антошка бачыць здраду і крывадушнасць, за лепшае ён лічыць сумнявацца ва ўсім.

Пісьменнік паказвае героя ў хатніх абставінах і на чыноўніцкай працы. Апавядальнік падкрэслівае, што яго персанаж існуе ў атмасферы паказнога працоўнага энтузіязму, паклёпніцтва, даносаў, згодніцкай маўклівасці. Так, мясцовая газета найбольш пісала пра падзеі ў вялікім свеце, журналісты рэдка, каб не мець лішніх непрыемнасцей, падавалі не самыя прыемныя мясцовыя навіны. Андрэй абураўся гэтым, але калі журналісты паспрабавалі напісаць пра недахопы на іх прадпрыемстве, то ён стаў шантажыраваць журналістаў, каб прадухіліць іх небяспечную публікацыю. На службе Антошка бярэцца з энтузіязмам выконваць абавязкі, у яго з'явілася магчымасць падняцца па службовай лесвіцы, але перашкодзілі неабачлівасць і прамалінейнасць. У выніку ён атрымаў паніжэнне па службе і змірыўся з гэтым. Андрэй вымушаны быў перайсці на рэферэнцкую пасаду, у яго з'явілася прымаўка *Усё добра і штораз лепш!* (211), а калегі далі яму мянушку *Усёдобравіч*. Сябе Андрэй іранічна атэста-

ваў пакінутым каханкам *кар'еры, вечна цудоўнай багіні, якая не лічыцца з мужчынамі і не будзе лічыцца!* (208).

Антошка ў С. Яновіча – вымушаны прыхільнік адзіноты, бо расчараваўся ў людзях. Яго любімы занятак – вечарам хадзіць па вуліцах ці ваколіцах горада і разважаць пра жыццё. Ён – свайго кшталту філосаф-скептык. У *непатрэбным*, па яго словах, лісце для сябра Андрэй прызнаваўся, што ў яго жыцці пануюць *шэрасць і драбнота*: *Іншы раз падумаецца мне, што нават на хутарах людзі жывуць куды цікавей, чымсьці гэтыя натоўпы атрымальнікаў штомесячных акладаў, г.зн. усе тыя, прафесіяй якіх з'яўляецца стварэнне мілага настрою свайму начальству, кожны кімсьці падначалены, камусьці падначалены. Наш дырэктар з'яўляецца дырэктарам толькі нам, камусьці ў вярхах – батрак ён!..* (59).

Вельмі часта пісьменнік карыстаецца метафарычнымі выразамі, як напрыклад: *Андрэй, як ні кажы, панёс перад сабою бярэмя злосці, з якога сыпаліся пад ногі трэскі гневу* (65). Андрэй – парадаксаліст, у яго цвёрдае перакананне: *чым больш ведаеш, тым больш не ведаеш* (с.118). Галоўны герой твора не толькі абураецца недасканаласцю чалавечай натуры, але і дастаткова строга судзіць сябе і да сябе падобных: *Усё-такі мы самасеі...* (222). Іншымі словамі, пустазелле. Аднак гэтае пустазелле ў асобе Антошкі ўсведамляе сваё сапраўднае аблічча, а значыць – яно не безнадзейнае.

Герой Міхася Стральцова – асоба рэфлектыўная, як і Сакрата Яновіча. Такая адпачатковая ўстаноўка збліжала і аддаляла апавядальніцкія стратэгіі двух аўтараў, бо у Яновіча герой – расчараваны светам, у М. Стральцова – імкнецца адкрываць свет. Стральцоў цікавіўся душэўным станам, унутранымі магчымасцямі чалавека. У першым надрукаваным апавяданні "Дадому" (1957) пазначылася менавіта стральцоўская манера адлюстравання амплітуды рухаў пачуцця і думак чалавека, а таксама стральцоўская манера аповяду, заснаваная на рытме паўтораў, вар'іраванні дэталей, сітуа-

цый. Апавяданне гэта заснавана на добра знаёмым па творах беларускіх пісьменнікаў сюжэце: малады настаўнік прыязджае дадому ў госці.

Пасля заканчэння інстытута герой Стральцова Сцяпан трапіў працаваць у палескую вёску Альхоўка: *Урокі праходзілі гладка, вучні як быццам паважалі яго, але ён адчуваў, каб быць ва ўсім аўтарытэтам для іх, яму нечага не хапала. Але чаго – Сцяпан не ведаў*[2]. Яму здавалася, што жыццё спынілася. На сене ў бацькавай пуні Сцяпан згадвае мінулае, слухае гармонік: *А гармонік усё іграў і іграў, і ўсё той жа дзявочы голас спяваў пра закаханых, што ніяк не могуць расстацца, пра росную сцежку ў жыце і туманы над ракой...* (156). Сцяпану ўспомнілася першае каханне, дзяўчынка Каця са светлымі косамі, з якой не бачыўся пасля заканчэння школы. Нечакана малады чалавек стаў сведкам размовы сястры-дзевяцікласніцы з закаханым у яе хлопцам. Ад мімаволі пачутага стала радасна на душы, прыемна, што ён стаў сведкам чужога шчасця і паверыў у магчымасць свайго шчасця: *Перад вачамі паўстала Каця: ён думаў, што тады, у школе, Каці было столькі ж гадоў, як цяпер сястры. А хіба гэта было даўно? "Дурны ты корч, – сказаў ён сабе, – нічога яшчэ не страчана, усё ў цябе наперадзе. А ты разводзіш розныя міноры". Ён увесь напружыўся, нейкі цёплы клубочак падкаціўся да сэрца, мякка крануў яго. Маркотнасці больш не было* (158).

У ранніх празаічных творах маладога Стральцова такому ж, як аўтар, маладому герою ўласціва імкненне знайсці сэнс жыцця, а ў сістэме яго жыццёвых прыярытэтаў вялікую ролю адыгрывала каханне. Элегічна-светлым настроем прасякнута апавяданне "Восеньскі ўспамін" (1958), напісанае ў форме споведзі галоўнага героя. Празаік дарэчна звярнуўся да кальцавой кампазіцыі, якая стане адмысловай пазна-

---

[2] М. Стральцоў, *Выбраныя творы*, Мінск 2015, с. 157. Далей усе спасылкі прыводзяцца па гэтым выданні і ў дужках падаецца толькі старонка.

кай яго стылю. Пачатак “Восеньскага ўспаміну” асацыятыўна суадносіцца з пададзенай гісторыяй кахання, што здарылася не вясной, як часта бывае, а восенню: *Быў верасень, сталі цёплыя, ціхія, поўныя празрыстасці і бляску дні. Кволасць і знямога, здавалася, былі разліты ў паветры, яны адчуваліся ва ўсім: у слабым зіхаценні ўжо халаднаватай смугі, у самотным іржышчы, што млява сіяцела на сонцы* (158). Кволасць, разлітая ў паветры, асацыятыўна акцэнтуе кволасць чалавечых пачуццяў. Мікалай прыехаў у вёску з горада нарыхтоўваць паліва, выпадкова пазнаёміўся з сіратой Ганкай, якую яго хатняя гаспадыня хацела выдаць замуж за свайго сына. Перад самым знаёмствам з дзяўчынай стомлены працай Мікалай глядзеў у акно і бачыў пачатак заміранне прыроды: *За плотам стаяў маўклівы і задуменны сад. Кранутае жаўцізной лісце холадна блішчала пад промнямі нізкага сонца, і буйныя гронкі пладоў былі заліты роўным васковым святлом. Сад нібы дагараў у нейкай урачыстай, апошняй знямозе* (160). Маладыя людзі адчулі прыязнасць адно да аднаго. Калі гаспадыня сказала Мікалаю, што ведае пра яго заляцанні да Ганкі, той стаў пазбягаць дзяўчыны, ці то каб не перашкаджаць яе шчасцю з Мікітам, ці то каб пазбегнуць непатрэбных размоў з вяскоўцамі:

> І вось з той пары прайшоў год, і зноў настала восень, якая ў горадзе не мае асаблівых прыкмет. У скверах шамаціць пад нагамі лісце, а пах зямлі, раскапанай экскаватарам, будзіць у памяці другую восень, і другія дні. І я ўспамінаю Ганку, яе голас – роўны і глыбокі, з густымі дрымотнымі ноткамі...
>
> Навошта я так абышоўся з ёю, чаму?
>
> Мне хочацца зноў паехаць у вёску, убачыць Ганку, падысці да яе і сказаць: “Даруй мне, я ашукаў цябе і сябе таксама”.
>
> І мне не дае спакою восеньскі ўспамін (166).

Лірычны па танальнасці твор празаіка пра шчасце, якое было такім магчымым, але якое не спраўдзілася, кранаў непадробнай шчырасцю аповеду.

Вядомасць М. Стральцову прынесла апавяданне “Блакітны вецер”. Рух настрояў, зменлівасць адчуванняў ляжалі ў аснове твора. Герою апавядання Леаніду Іванавічу Лагацкаму сніўся блакітны вецер:

> Сон адыходзіў у святле, у пахах, у струменнасці ветру. Нібыта стала над нейкім возерам у духмянай парнасці сонца. Пахлі сосны, узнімаўся над вадою блакітны вецер, і такі звонкі, і такі чысты чуўся на беразе смех. Як хораша, як лёгка! Вось нібыта Лагацкі бяжыць да вады – як прыемна жвір халодзіць босыя ногі, як засціла̀е вочы блакітны вецер! (173).

Па сваім светабачанні Лагацкі – рамантык, ён умее знайсці незвычайнае ў паўсядзённым, яго вабяць рэдкія хвіліны цішыні: *Якая светлая, якая чуйная ў пакоі цішыня! Тонкі прамень зламаўся ў люстэрку – таямнічыя глыбіні адкрыліся ў шкле* (173). Сон, пасля прыкры ўспамін пра тое, як адмовіўся ісці на праводзіны ў армію нейкага суседа Толіка, бо правяраў студэнцкія работы, сталі прычынай вандроўкі па начным горадзе. У час яе Лагацкі прыгадаў свайго калегу-выкладчыка, які папракаў Леаніда Іванавіча за адсталасць ад жыцця, а сам, каб выглядаць сучасным у атамны век, ездзіў на працу на матаролеры. Лагацкі прызнаўся сабе: *... я проста баюся людзей, баюся, каб яны не ўбачылі, што ў мяне згубілася нешта, і што ўсё мне не цікава. І гэтых новых студэнтаў я не люблю таму, што яны не такія, як я, што жывуць па-свойму і цікавей за мяне* (177). Прагулка па начным горадзе ўзбадзёрыла, навеяла думку пра неабходнасць наведаць маці ў вёсцы: *Трэба жыць, – падумаў ён, – трэба смялей і весялей жыць: пазбыцца раўнадушша, чэрствасці, замкнутасці ў сабе. І тады ніколі не пакіне мяне блакітны вецер* (178). Блакітны вецер становіцца ў апавяданні ўвасабленнем мэты, што надае асэнсаванасць чалавечаму існаванню. Журналіста Юновіча з апавядання “На вакзале чакае аўтобус” (1962) вабіць дарога, яму падабаецца рух, ён жыве спадзяваннем у чарго-

вы раз пачаць жыццё нанава. Вясковая хата ў Смолцы для інжынера-планавіка Сяргея Маруса з "Там, дзе зацішак, спакой" – месца, дзе ён набіраецца духоўнай моцы ад сустрэчы з бацькамі. Наратыўная стратэгія накіравана на анатаміраванне апавядальнікам учынкаў, меркаванняў, этычных імператываў героя.

Адметнасцю стылю празаіка Стральцова стала спалучэнне лірызму і эпічнасці, дзе эпічнасць выяўлялася праз успаміны персанажаў, у якіх разгортвалася калейдаскапічная нязмушаная панарама гістарычнага часу. Так, у апавяданні "Свет Іванавіч, былы донжуан" гісторыя стральцоўскага пакалення, якое перажыло *страчаныя ілюзіі*, звязаныя з выкрыццём культу асобы, якое прыняло *адлігу* і стала адкрываць для сябе шырокі свет літаратуры, але разам з тым пачувала сябе непрыкаяным. Маладосць і пасталенне самога М. Стральцова супалі з інтэнсіўнай урбанізацыяй. У яго творах не было настальгіі па вёсцы. Героі многіх яго апавяданняў імкнуліся наведацца да бацькоў, але іх, неўладкаваных у асабістым жыцці, адраджала не столькі наведванне вёскі, колькі знаходжанне ў сямейным *гняздзе*. "Сена на асфальце" – адзін з самых вядомых твораў празаіка, у якім па-майстэрску спалучаны элементы традыцыйнага аповеду ад першай асобы і эпісталярнага жанру, у якім пададзены два пакаленні былых вяскоўцаў: старэйшае пакаленне ў асобе Ігната, што вымушаны быў пакінуць вёску, перабраўся ў горад, пастаянна марыў вярнуцца назад, і маладое – у асобе Віктара, якое добраахвотна апынулася ў горадзе, якому *хацелася прымірыць вёску і горад у сваёй душы* (230).

Шэдэўрам у прозе правамерна называюць невялікае апавяданне Стральцова "Смаленне вепрука", дзе аповед разгортваецца як працэс напісання твора, дзе мастацкая індукцыя рухаецца ад прыватнага факта да экзістэнцыйнай тэмы лёсу. Прыкметы наступлення зімы нагадваюць апавядаль-

ніку пра час, калі на вёсцы свяжуюць вепрукоў. Рэфрэнам становяцца радкі: *Ізноў ідуць халады, бяруцца прымаразкі – ападаюць долу інеем сырыя туманы. Яшчэ выганяюць на пашу кароў – далей ад вёскі, у лес. Пад вечар жывёла не хоча вяртацца ў хлеў, цаляе адбіцца ў прапахлае бульбоўнікам і сцюдзёным капусным водарам поле. І вечарамі, і ўранку марозліва, хмельна, бы першаком, пахне ў наваколлі дымам* (320). Праз дзеянні і адчуванні прыдуманых апавядальнікам гаспадара, гаспадыні, іх сына, вепручка-гадаванца вымалёўваецца план быційны з вызначальнай сістэмай каардынат: жыццё – смерць, выпадковасць – наканаванасць. Юнаку, сыну гаспадароў, прысніўся сон, дзе ён адпраўляецца з горада дадому. Госць убачыў *прапахлыя павуціннем, негабляваныя сцены, і тапчан у куце, закіданы старой вопраткай, і старыя начоўкі на ім, і лаву ля дзвярэй, і вёдры на ёй, і на падлозе кашы з бульбай і чыгуны, і цэбар з мешанкай, і вузкае, на адно бервяно прарэзанае акенца ў сцяне* (326). Хата ў сне імгненна ператварылася ў пустую пуню, узмацніўся трывожны настрой юнака, а потым зноў перад вачамі хлопца прадсталі хата, чыгуны ў сенцах, цэбар з мешанкай, кашы з бульбай, маці. Пасля трывожнага сну юнак атрымаў тэлеграму пра смерць маці. Апавядальнік бярэцца за напісанне твора, бо ён па-свойму забабонны чалавек: *Наіўны, ён хоча перамагчы сапраўднасць, ён хоча верыць: я засцярогся ад бяды, бо сказаў. Дабро і надзея тут накрэслілі свой круг* (327). Аднак твор апавядальніка так і застаецца не напісаным, а жыццёвая наканаванасць не пераадоленай. Мастацкі свет у "Смаленні вепрука" ўключаны ў складаную сістэму асацыятыўна-сэнсавых сувязей і ўзаемапераходаў з рэальнага ў віртуальны свет, з жыцця ў творчасць і наадварот.

Проза Стральцова – гэта проза думкі і пачуцця, у ёй значны не паказ падзей, а паказ чалавечых адчуванняў. Яна па-свойму рытмічна арганізаваная за кошт паўтораў і кантамінацый зыходных сітуацый, кожны твор вытрыманы ў сваёй настраёвай танальнасці, нярэдка пазначанай назвай.

Апавядальніцкія стратэгіі ў аповесці “Самасей” Сакрата Яновіча і апавяданнях Міхася Стральцова накіраваны на выяўленне духоўнага свету чалавека. Героі твораў абодвух аўтараў – людзі, якія больш разважаюць, чым дзейнічаюць. Пісьменнікі шмат увагі надаюць інтраспекцыі, персанажы галоўным чынам самараскрываюцца ў ацэнках імі жыццёвых з’яў. М. Стральцоў аддае перавагу вар’іраванню сюжэтных эпізодаў, лірычнасць ён спалучае з эпічнасцю, а С. Яновіч схільны быў да выкарыстання другаснай мастацкай умоўнасці, сатырычных фарбаў.

Галіна Тычко
Мінск

Аўтарская канцэпцыя чалавека і свету ў мініяцюрах Сакрата Яновіча і Яна Чыквіна

Жанры малой прозы, да якіх належыць і мініяцюра, заваёўваюць усё большую прастору ў сучаснай літаратуры, патрабуючы перагляду спрадвечнай жанравай іерархіі. Шматлікія літаратурныя эксперыменты з малой прозай выклікаюць істотныя змены ў традыцыйнай сістэме жанравых каардынат, уводзячы ва ўжытак раней невядомыя формы – тыпу запісаў, дзённікавых запісаў, зацемак, фрэсак, абразкоў і інш. Характэрнай рысай, якая ў пэўнай ступені абумоўлівае запатрабаванасць малой прозы ў сучаснай літаратуры, з'яўляецца яе лаканічная скандэнсаванасць.

Мініяцюра паводле аб'ёму сваіх вобразаў або ідэй ахоплівае такую ж шырокую сферу як і вялікі літаратурны твор, не абмяжоўваючыся нейкім адным момантам, выхапленым з жыцця. Невялікія памеры мініяцюры патрабуюць асаблівай увагі да яе фармальнага аздаблення. Мініяцюра часта суадносіцца з лірычным вершам, аднак разам з тым адбываецца размежаванне твораў малой прозы па падтыпах, звязанае найперш з функцыяй фабулы. Бясфабульныя, лірычныя вершы ў прозе даследчыкі называюць «лірычнымі мініяцюрамі», фабульныя – «кароткімі апавядамі». У асобную рубрыку вылучаюцца дзённікавыя запісы, натат-

кі з пісьменніцкага стала і інш., своеасаблівыя міні-эсэ, ля вытокаў традыцыі якіх стаяць унікальныя жанравыя эксперыменты Максіма Гарэцкага, Вацлава Ластоўскага, Змітрака Бядулі, Івана Мележа, Янкі Брыля, рускіх пісьменнікаў Васілія Розанова, Уладзіміра Салаухіна, Віктара Астаф'ева, Аляксандра.Салжэніцына і інш.

У сучаснай беларускай прозе, характэрны для ўсіх жанраў працэс мінімалізацыі, назіраецца ў росквіце міні-прозы ва ўсёй шматстайнасці яе форм і варыянтаў (Творы Юрыя Станкевіча, Сакрата Яновіча, Барыса Пятровіча, Адама Глобуса, Уладзіміра Сцяпана, Леаніда Галубовіча, Міры Лукшы, Алены Анішэўскай і інш). Істотна, што адбываецца і змена самой спецыфікі малой прозы, якая сёння можа быць не толькі лірычнай, але і драматычнай, і эсэістычнай, і філасофскай, і гумарыстычнай.

Гэта асабліва заўважна ў практыцы літаратараў «Белавежы», у творах таго ж Сакрата Яновіча – аўтара многіх празаічных і эсэістычных кніг, адметнага апавядальніка і майстра празаічнай мініяцюры. У невялікіх творах С. Яновіча змяшчаецца ўсё, што павінна быць у «вялікай» кнізе: праўдзівасць і назіральнасць, дабрыня і гумар, паблажлівасць, іронія, сарказм, расчараванне і жыццёвая мудрасць. Малую прозу пісьменнік пісаў на працягу ўсяго жыцця. Пра гэта сведчаць яго кнігі і шматлікія часопісныя публікацыі: у літаратурна-мастацкіх альманахах «Белавежа», у «Тэрмапілах» і інш.

У 1984 годзе ў Лондане была выдадзена кніга «Мініяцюры Сакрата Яновіча» на беларускай і англійскай мовах (у перакладзе і з прадмовай Шырын Акінер) – знакавая ў творчасці празаіка. Несумненна, што змест і кампазіцыйнае афармленне яе крапатліва прадумваліся, тэксты ўважліва адбіраліся і складаліся ў своеасаблівую нізку, што выяўляла пісьменніцкую «звышідэю», – галоўную думку якую павінна была сказаць Кніга сучаснаму чытачу і нашчадкам.

Кніга складаецца з трыццаці часам зусім лаканічых, часам крыху больш аб'ёмных лірычных замалёвак пра самыя разнастайныя праявы чалавечага быцця: каханне, шчаслівае і няспраўджанае, бяссэнсоўную смерць «ля дзевятай хвалі ўбогіх пагоркаў» («Фэст», ці ў далёкім Неапале «Нешчаслівы выпадак»), такое ж бяссэнсоўнае і беспрасветнае жыццё ў глухой вёсцы «на 45-м кіламетры ад Беластока», альбо ў горадзе пры Ліпавай ці Касцельнай («Сустрэча»)...

Адкрываецца кніга мініяцюрай «Фэст», немудрагелісты сюжэт якой перапоўнены змрочнай дысгармоніяй гратэскнай вобразнасці: *Цень Візантыі ў пошуме клёнаў, бяроз. Гнілыя дранкі зелянеюць мохам у месячнай блякласці.*

Капліца...

Тырчыць праваслаўе над злежаным пяском магіл. Асколак Русі ля падножжа дзевятай хвалі ўбогіх пагоркаў...[1]

Называючы тэкст радасным, святочным словам «фэст», пісьменнік насамрэч адлюстроўвае змрочны каларыт смерці, адыходу, знікнення, цесна пераплятаючы ўнутраныя і знешнія пласты сюжэта, стварае сэнсавую антытэзу ўжо на ўзроўні назвы. У самім тэксце мініяцюры – «Візантыя–праваслаўе–Русь» – тая трыяда, што ўвасабляе на Беласточчыне беларускасць і ад якой застаецца толькі *«цень», «асколак», «злежаны пясок магіл»* тут *на выспе зеляніны, заціснутай каменным абручом пад дзевятай хваляй убогіх пагоркаў.* Канфлікт прыроды і цывілізацыі, характэрны для ўсёй сусветнай літаратуры XX стагоддзя. Аднак знікненне традыцыйнай вёскі – як увасаблення і захавальніцы спрадвечных маральных норм і народных традыцый, пра што з такім болем пісала руская вясковая проза (творы Віктара. Астаф'ева, Валянціна Распуціна, Валянціна Авечкіна) для беларускай літаратуры спалучылася яшчэ з праблемай разбурэння на-

[1] *Miniatures by Sakrat Janovic* // The anglo-byelorussian society, London, 1984, c. 5.

цыянальнай тоеснасці. А. Адамовіч параўнаў гэты працэс з гібеллю Атлантыды, бо смерць традыцыйнай вёскі для беларускай нацыі мае такія ж глабальныя цывілізацыйныя наступствы.

Гэты аспект для творчасці С. Яновіча быў надзвычай важны, калі не самы істотны. І ён настойліва выяўляў і паўтараў яго як у творах вялікіх паводле аб'ёму, так і ў кароткіх лірычных мініяцюрах. *Каменны абруч*, што сціскае выспу зеляніны з яе *асколкам Русі* – гэта смерць, якую нясе ўрбанізацыя і глабалізацыя ўсяму нацыянальна і культурна адметнаму, унікальнаму і непаўторнаму ў сваёй існасці.

Гартаючы кнігу С. Яновіча старонка за старонкай, разумееш, што галоўная калізія тут не столькі чалавек і яго лёс, колькі Беларусь і яе лёс. Бо Беларусь пры бліжэйшым разглядзе і ёсць спалучанасць лёсаў старых, знямоглых, пакінутых у вёсцы дажываць свой век бацькоў і іх маладых поўных сілы дзетак, якіх яны самі выпраўляюць падалей ад рассохлых парогаў бацькоўскае хаты, *каб ад долі ўцячы* («Сыну»), а гэта значыць, своеасаблівая наканаванасць пагібелі, запраграмаванасць на смерць.

Паэтыка і міфалагічны падтэкст лірычнай прозы С. Яновіча цесна з'яднаныя з нацыянальнай беларускай культурнай прасторай. Міфалагічны план яго твораў ствараецца з дапамогай пейзажу, дэталяў хранатопа і інтэртэксту, асаблівага апавядальнага рытму. Лірычны герой альбо наратар у прозе С. Яновіча ледзьве не злоўжывае прыёмам інверсіі, па сутнасці, не характэрным для беларускай прозы другой паловы XX стагоддзя, але затое надзвычай распаўсюджаным у даваенны перыяд: лірычныя абразкі Змітрака Бядулі ці апавяданні ранняга М. Лынькова.

Літаратура «Белавежы» – так трэба казаць – унікальная ў беларускай, хоць і назіраюцца ў ёй падабенствы да «нашанійскай» пары», – адзначаў сам С. Яновіч у гутарцы з Я. Чыквіным для часопіса "Крыніца" (1998, № 39). І там жа Я. Чык-

він падкрэсліваў, што *творчасць С. Яновіча для нашага часу недастаткова «празрыстая» з увагі на яе вялікую жанравую і стылёвую разнастайнасць, а таксама тэматычную і праблемную шырыню*[2]. У гэтай шматграннасці тым не менш пастаянна захоўваюцца своеасаблівыя арыенціры, каардынаты, так бы мовіць, нацыянальнага быцця ў яго прасторава-часавай вызначанасці. Такім арыенцірам выступае міфалагізаваны матыў васілька – кветкі, якая з часоў М. Багдановіча і М. Гарэцкага была і застаецца сімвалам роднага краю. *Цвяток радзімы васілька*, які ні за якія скарбы на свеце не хоча выпусціць з рук спакутаваны лірычны герой М. Гарэцкага на сваім самотным смяротным шляху, у Сакрата Яновіча сам *ціха памірае ў парудзелым іржэўі* («Валошка»).

У пантэон паганскіх багоў С. Яновіч увеў сваю багіню – *багіню Ганьбы. Патронку сялян у Горадзе. Іх жа дзяцей дэфініяваў як самасеяў. Сярод гэтага дэмаграфічнага смецця здараліся парасткі чалавечнасці і я перасаджваў іх пад біблейскую сцяну*[3], – адзначаў пісьменнік. Усведамленне вечных ісцін для С. Яновіча немагчымае без гарачых філіпік у абарону свайго, роднага, якія будуюцца ў форме напоўненай жалем і горыччу лірычнай антытэзы. *Рассохлы парог хаты бацькоў пакінуць, каб ад долі ўцячы – можаш. Туманны усход і пах ліпаў забыць, каб шумным асфальтам паккрочыць – можаш. Усмешку дзяцінства і радасць жыцця пагасіць, каб далёкія мары наблізіць – можаш. Слова-песню сваю ў пыл дарогі швырнуць, каб хутчэй стаўбы верставыя міналі – таксама можаш...*

А калі слязьмі боль пакоціцца, калыханку матчыну ўспомні («Сыну»).

---

[2] *З Сакратам Яновічам гутарыць Ян Чыквін*, "Крыніца" 1998, № 39, с. 3–12.

[3] *Miniatures by Sakrat Janovic* // The anglo-byelorussian society, c. 6.

Метафорыка беларускай рэальнасці, увасобленая ў гэтай мініяцюры, была разгорнута і ў маштабнай прозе пісьменніка – кнігах «Доўгая смерць Крынак», палемічнай «Białoruś, Białoruś» і інш.

Цікава, што малая проза С. Яновіча наскрозь лірычная, прасякнутая густой, насычанай вобразнасцю, метафарычнай неадназначнасцю, хоць традыцыйнай паэзіяй ён амаль ніколі не займаўся. А вось мініяцюры Я. Чыквіна, надрукаваныя ў часопісе «Тэрмапілы» за 1999 год пад псеўданімам Янка Дубіцкі[4], даюць прыклад адваротнай скіраванасці: паэт на час пераўтвараецца ў празаіка, хоць пры бліжэйшым разглядзе гэтая проза якраз і выяўляе ў сабе адметнасць паэтычнага светабачання. Тэксты Я. Чыквіна – выразна набліжаюцца да своеасаблівага брылёўскага падтыпу малой лірычнай прозы – дзённікавых запісаў, своеасаблівых міні-эсэ, у якіх аўтар разважае аб зменлівасці і непрадказальнасці быцця, сутнасці мастацтва, прыгожосці, вечнасці. Духоўны свет лірычнага героя Я. Чыквіна вызначаецца заглыбленасцю ў трансцэндэнтнае, тое нязменнае ў чалавеку, што не залежыць ад яго паходжання, расы, сацыяльных і гістарычна часавых умоў, геаграфічных абставін, тую боскую формулу жыцця *што не ўмяшчаецца ні ў чалавечы дух, // ні ў логас мудрых кніг!*[5] Запісы датуюцца 1976–1977 гадамі, часам, як вынікае з кантэксту, калі аўтар знаходзіўся на вучобе ў Савецкім Саюзе, у славутым Ленінградзе, гістарычнай калысцы класічнай рускай літаратуры, горадзе жыццялюбнага Пушкіна і змрочнага Дастаеўскага. Рускі філасофска-культуралагічны кантэкст надзвычай адчувальны ў гэтай міні-прозе Я. Чыквіна. Лірычны герой як быццам прымервае псіхалагічныя паводзіны разнастайных чалавечых характараў і тыпаў з твораў Ф. Дастаеўскага на но-

4 Янка Дубіцкі, *Трохкрылыя птушкі*, "Тэрмапілы" 1999, № 2, с. 76–87.

5 Я. Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, с. 221.

вага чалавека, новыя часавыя жыццёвыя абставіны. Супастаўляе сучаснікаў з тымі рэфлексуючымі насельнікамі старога Пецярбурга і разважае над сэнсам жыцця маленькага чалавека. Гарадскія трушчобы, Марсава поле, запушчаныя Волкаўскія могілкі.... Трапяткое каханне графіні фон Мэк да Чайкоўскага і тут жа сучасная гісторыя кахання немаладога жанатага немца Гельмута да рускай дзяўчыны, з якой пазнаёміўся падчас вучобы ў Ленінградзе.

Сучасны рускі пісьменнік, які стала працуе ў жанры малой прозы, Дз. Дэйч сказаў пра мініяцюру так: *Яна пакідае за рамкамі ўсё. Усярэдзіне – цемра, толькі маленечкая кропка (у ідэале – і таго менш). Кропка, якая здольная стаць светам, разгарнуцца падобна парасоніку або падарвацца падобна фугасу. Але для таго, каб гэта адбылося, патрабуецца спускавы механізм адмысловага роду*[6].

Такім спускавым механізмам, калі гаварыць пра С. Яновіча, выступае яго надзвычайны хваравіта гіпербалізаваны пафас, з якім ён распавядае аб праблемах беларушчыны ў глабальных маштабах, беручы за кропку адліку вельмі часта маленькае, нязначнае, адзінкавае. Таму навакольны свет ў празаіка – дысгарманічны і змрочны, асуджаны на скон, а герой яго міні-прозы – “хам на паркеце”, варты жалю і шкадавання.

Заглыбляючыся ў тэксты Я. Чыквіна, як быццам бы адкрываецца іншы свет, той, які надзейна схаваны ад знешняга сацыяльна-вульгарызатарскага ўздзеяння, які дэманструе тую чалавечнасць, што зрэдку ўсё ж прыводзіць і герояў С. Яновіча *пад біблейскія сцены*. Замілавансць самім жыццём, яго натуральным рытмам, радасць спасцігання немудрагелістых эмоцый, адчуванне шчасця і болю ў гэтым няпростым,

[6] И. Солнцев, *Прокрустово ложе литературного жанра, или Ещё раз о миниатюре* // http://newlit.ru/~solntsev/3976.html, // Рэжым доступа 2 красавіка 2013 11.09.

але ўсё ж гарманічным свеце – вось тая дамінната, якой кіруецца лірычны герой Я. Чыквіна.

У большасці сваіх мініяцюр Я. Чыквін выступае не проста як асоба, але найперш як творчы чалавек, заклапочаны спрадвечнымі праблемамі мастацтва. У паэзіі Я. Чыквіна, яго літаратурна-мастацкіх эсэ важнае месца займае тэма прызначэння мастацтва, багдановічаўскі матыў жыта і васількоў, інакш кажучы мастацтва прыкладнога, утылітарнага і мастацтва для мастацтва, мастацтва высокага, мастацтва чыстае красы. Пра гэта на самым пачатку сваіх запісаў ён і разважае ў нечаканым ракурсе, гледзячы на *жалю вартую жанчыну, з хлапчуком, яе дзіцем*, народжаным ад бацькі-п'яніцы. Пісьменнік перакананы, што *часам чыстае мастацтва лепшае, чымсьці ўтылітарнае*. І гэтую думку ён неаднойчы паўторыць на ўзроўні літаратуразнаўчых даследванняў, паэтычных тэкстаў (гл., напрыклад, «Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)»).

Чалавек, час, Бог, вечнасць – гэты праблемны рад вызначае пастаяннае кола тэм і матываў не толькі ў малой прозе Я. Чыквіна, але і ў яго паэтычным даробку, прасочваецца ў тэкстах літаратуразнаўчай тэматыкі. Нават самі назвы яго паэтычных зборнікаў («Кругавая чара», «Свет першы і апошні», «Жменя пяску») міжволі скіроўваюць думкі да імгненнасці і пераходнасці быцця. Як слушна ў свой час адзначыла В. Шынкарэнка, *нацыянальнае ў Я. Чыквіна прама не акрэсліваецца, непасрэдна не называецца*[7]. Аднак нацыянальнае нязменна прысутнічае на ментальным узроўні, вызначаючы спецыфіку светаўспрымання, адметнасць светапогляду. Празаічныя мініяцюры Я. Чыквіна хоць і датуюцца 1976–1977 гадамі – упершыню апублікаваныя ў 1999. Такая часавая разбежка, безумоўна, не тлумачыцца нейкімі цэн-

[7] В. Шынкарэнка, *З верай у чалавечнасць. Адметнасці вобразна-паэтычнай сістэмы сучаснай беларускай літаратуры*, Гомель 2001, с. 147.

зурнымі абмежаваннямі, а, відаць, выклікана меркаваннямі іншага плану. Назва публікацыі, яе кампазіцыйная структура, сістэма падачы матэрыялу вызначыліся, верагодна, бліжэй да часу публікацыі. Сэнсава-апорныя дамінанты тэксту звязваюцца з вобразам птушкі – спаконвечным сімвалам палёту, духоўнасці, бессмяротнасці. Аднак Я. Чыквін абыходзіць маўчаннем міфічную птушку Фенікс, вешчую птушку Гамаюн, а ўводзіць у назву і тэкст сваю алагічную птушыную істоту – трохкрылую птушку (якая наўрад ці мае аналаг у сімвалічнай гісторыі народаў свету з іх устойлівай тэндэнцыяй да сіметрычнасці ва ўсіх праявах жыцця). Можна, безумоўна, спаслацца на трыадзіную Боскую сутнасць, на ідэю Святой Тройцы, аднак гэта нешта зуісм іншае, а ўявіць графічнае ўвасабленне трохкрылай птушкі наўрад ці магчыма. Дык што ж такое чыквінская трохкрылая птушка, чаму яна набывае такое адметнае значэнне ў тэксце, распачынаючы і завяршаючы яго? Думаецца, што адназначнага адказу тут быць не можа. Гэта хутчэй за ўсё аўтарскі сімвал, якому па прыродзе сваей належыць валодаць таямнічасцю і шматзначнай невытлумачальнасцю, а прысутнасцю сваёй скіроўваць думкі чытача да невымоўных у слоўнай абалонцы сэнсаў. Творчасць Я. Чыквіна – гэта спроба суаднясення разнастайных светапоглядных, філасофскіх і рэлігійных сістэм з канкрэтнай часава і геаграфічна заземленай рэчаіснасцю, рэчаіснасцю сваёй малой радзімы – Беласточчыны. І ў гэтым якраз і ёсць тая кропка паяднання, якая спалучае ўсю тэматычна, стылёва і жанрава адметную літаратуру «Белавежы» ў адзінае арганічнае цэлае.

Анна Саковіч
Беласток

Беларускае асяроддзе ў аўтабіяграфічнай кнізе Сакрата Яновіча "Не жаль пражытага"

Сакрат Яновіч (1936–2013) – адзін з выдатнейшых беларускіх празаікаў Польшчы другой паловы XX стагоддзя, вядомы таксама як публіцыст, эсэіст, грамадскі дзеяч, непахісны змагар за беларускую тоеснасць аўтахтонаў Падляшша, за родную мову. За літаратурную дзейнасць С. Яновіч быў адзначаемы шмат разоў, з важнейшых жа ўзнагарод можна назваць атрыманы ў 2005 годзе ад польскага міністра культуры Сярэбраны Медаль "Zasłużony Kulturze Gloria Artis". Вызваліўшыся ад працы ў "Ніве", пісьменнік вярнуўся ў 1994 годзе з Беластоку дадому ў родныя Крынкі на сталае жыхарства.

Аўтабіяграфічную кнігу пісьменніка з Крынак "Не жаль пражытага"[1] склалі артыкулы С. Яновіча, надрукаваныя ў сарака нумарах штомесячніка "Часопіс" у 1998–2002 гадах. Яўген Кабатц пераклаў яе на польскую мову (кніга пабачыла свет у літаратурным квартальніку "Regiony") і, па яго ўласнаму прызнанню, найбольшыя клопаты меў з загалоўкам. Разважаліся версіі назваў: "Nie żal mi", "Nie żal", "Niczego

[1] С. Яновіч, *Не жаль пражытага*, Беласток 2002. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

nie żałuję"[2], пад апошняй з якіх канчаткова мемуары пабачылі свет. Сам С. Яновіч сцвердзіў, што для яго найбольш дакладнымі былі б словы: "Lat przeżytych mi nie szkoda".

Рэдактар Юрка Хмялеўскі ў прадмове да кнігі падкрэслівае, што пісьменнік з Крынак: *не змарнаваў звыш паўвеку свайго дарослага жыцця і ўмеў пакарыстацца дадзеным лёсам талентам, пакідаючы трывалы след у культуры і літаратуры двух народаў – беларусаў і палякаў*[3]. Далей ён адзначае, што мэтай напісання кнігі было імкненне паказаць, што Яновічу ў жыцці надакучылі не так хваробы, розныя беды і няшчасці, як пастаяннае тлумачэнне і апраўданне з прычыны свядома абранага ім лёсу: *быць сабою, быць беларусам!* (...) *Гэтая кніжка прадстаўляе сабою няспыннае змаганне аўтара за годнае жыццё і беларушчыну. А змагацца на працягу мінулага звыш паўвечча было яму з кім. Не толькі сярод палякаў, як перадусім сваіх, беларусаў*[4]. Магчыма, гэтым тлумачыцца рашучасць, катэгарычнасць выказванняў Яновіча, бо як адзначае Ванда Супа: *W przypadku polskich Białorusinów zjawisko nieprzynależności jest silniejsze niż w przypadku innych narodów* (...)[5].

Сваім зместам, заглыбленным у жыццё аўтара, кніга ўспамінаў С. Яновіча ўпісваецца ў жанр аўтабіяграфічнай аповесці, увасабляючы аўтарскі жыццёвы вопыт з яго ўласным, індывідуальным спосабам мыслення аб свеце, яго адкрытасцю на свет. "Не жаль пражытага" складаецца з пяці раздзелаў, у якіх няма загалоўкаў, а замест іх проста стаяць даты, якія выдзяляюць межы аповеду: 1936–1950; 1951–1955; 1956–1970; 1971–1988; 1989–2001, ахо-

---

[2] S. Janowicz, *Niczego nie żałuję*, przełożył Eugeniusz Kabatc, "Regiony" 2 (101) 2001.

[3] Ю. Хмялеўскі, *Прадмова*, [у:] С. Яновіч, *Не жаль пражытага*, Беласток 2002, с. 5.

[4] Тамсама, с. 5–6.

[5] W. Supa, *Poetyka prozy Michała Androsiuka*, "Тэрмапілы" № 12, 2008, с. 283.

пліваючы больш за шэсцьдзесят гадоў жыцця пісьменніка. Апошні раздзел найменшы па аб'ёму – у ім толькі восем старонак, у якім змяшчаюцца толькі намёкі на факты. Асабліва не хапае тут больш падрабязных успамінаў з бурлівых 90-ых гадоў. Хмялеўскі тлумачыць гэта тым, што сам Яновіч не хацеў закранаць глыбей гэтага перыяду, пакуль *жывуць героі недалёкага часу, не выветрыліся непрыемныя пахі, гнільна тлеюць непаразуменні...*[6] Дапаўненнем мемуараў "Не жаль пражытага" з'яўляюцца "Дзённікі" (1987–1995) Яновіча, у якіх якраз шырэй апісваюцца падзеі, даволі сціпла закранутыя ва ўспамінах.

Аўтабіяграфічны жанр заняў асаблівае месца ў беларускай літаратуры з канца мінулага стагоддзя, што Людміла Сінькова тлумачыць наступным чынам: *Беларускае грамадства востра адчула недахоп у аб'ектыўнай гістарычнай інфармацыі, у гістарычных ведах на зыходзе 1980-ых гадоў. Таму цягам 1980–90-ых гг. вельмі аўтарытэтную нішу ў літаратурным працэсе заняло тое пісьменства, якое ў формах дакументальна-мастацкіх узнаўляла беларускую гісторыю*[7]. Зварот да гісторыі, цікавых фактаў, біяграфій, дакументальна-мастацкіх хронік мацуе кожную нацыянальную літаратуру, прыцягвае шырокі круг чытачоў, у тым ліку і маладых, што з'яўляецца вельмі паказальным.

У першым раздзеле "Не жаль пражытага" вядзецца аповед пра дзяцінства пісьменніка, якое выпала на бедныя перадваенныя і ваенныя гады ў Крынках. Яновіч найперш імкнецца падкрэсліць беларускасць мястэчка. Трэба адзначыць, што падчас яго маленства ў хлапчука не было свядомасці, што людзі ў Крынках размаўляюць на іншай мове, чым недзе ў бліжэйшым "вялікім горадзе" Беластоку, не

---

[6] Ю. Хмялеўскі, *Прадмова...*, с. 6.

[7] Л. Сінькова, *Асэнсаванне нацыянальнай гісторыі ў прозе паслясавецкай Беларусі і Беласточчыны*, "Тэрмапілы" № 12, Беласток 2008, с. 274.

ўсведамляў ён сабе, што ён належыць да беларускай нацыянальнай меншасці. Разуменне сваёй нацыянальнай тоеснасці прыйшло пазней, падчас вучобы ў Беластоку, у электрычным тэхнікуме.

Аўтар пачынае расказ са звароту да часу, калі яшчэ не вядома было, у якой дзяржаве акажуцца Крынкі: *надалей пад саветамі, ці зноў пад палякамі? І тыя і тыя вартыя адзін аднаго: камісары абяцалі залатыя горы, за якімі наш мужык добра бачыў Сібір, а АКоўцы выганялі кацапаў у бальшавіцкі рай* (15). Яновічавы словы адлюстроўваюць сітуацыю беларусаў, калі кожны выбар азначаў дэнацыяналізацыю аўтахтонаў з беларускімі каранямі.

З запісаў пісьменніка выплывае вобраз крынкаўскай зямлі як шматкультурнай, полілінгвальнай, дзе прадстаўнікі кожнай нацыі, у тым ліку і беларусы, адчувалі сябе гаспадарамі і з павагай адносіліся да сваёй спадчыны. Яновіч нават з гонарам адзначае, што ў яго сям'і *не чыталі па-польску. Не лічылі гэта патрэбным* (20). Крынкі гаварылі ўласным дыялектам, беларуска-польска-расейска-нямецкім. Кожны, хто прыязджаў з глыбі Польшчы, не насміхаўся з мясцовай гаворкі, а наадварот, сам імкнуўся яе вывучыць, як было з камандзірам гарцэрскага аддзела Здзісём Патэжам і настаўніцай Варатынскай, радавітай шляхцянкай з княскіх пасынкаў. З жалем пісьменнік канстатуе: (...) *Крынкі тым часам за паўвеку заядла апалячэлі і ніхто сённячы не дакранаецца ў іх да беларускага друку, нават цераз гігенічную паперку*, (...) (28).

Прычыну адрачэння беларусаў ад роднага Яновіч бачыць у матэрыяльным: *Раздумваючы пра пасляваеннае пакаленне, што першым пайшло ў белы свет, трэба памятаць наступнае: яно было галоднае, а хлеб давала яму польскасць* (43). Сам Яновіч у 1950 годзе паехаў у Беласток, каб здабыць адукацыю і атрымаць лепшую працу, чым на бацькоўскай гаспадарцы.

З перспектывы гадоў пісьменнік, падагульняючы, сцвярджае, што Беласток аказаўся пасткай для маладых, бо патрабаваў высокай платы за хлеб – асіміляцыі. Гелена Дуць-Файфер у сваім даследаванні беларускай, украінскай и лэмкаўскай літаратур у Польшчы прадстаўніка нацыянальных мнншасцей акрэсліла як "унутранага" Іншага, які з'яўляецца грамадзянінам дадзенай дзяржавы, мае правы, як кожны жыхар, аднак з-за яго адрознай мовы, культуры і рэлігіі ён прызнаваемы за Чужога, Іншага[8]. Сацыёлаг Андрэй Садоўскі таксама гаворыць: (...) *że mniejszości narodowe nie podważają istoty państwa polskiego jako prawnie uzasadnionego instrumentu działania grupy dominującej, kiedy państwo stworzy przesłanki do równego traktowania wszystkich zbiorowości mniejszościowych, kiedy będzie realnie usuwać zjawiska dyskryminacji kulturowej*[9].

У другім раздзеле "Не жаль пражытага", найбольшым па аб'ёму, прысвечаным, між іншым, юначым гадам, калі ў маладым чалавеку фарміравалася беларуская свядомасць, пісьменнік успамінае сваё адкрыццё даўняй гісторыі беларускай культуры, дзякуючы кнізе аб слынным беларускім першадрукары Францыску Скарыне, напісанай кірыліцай: *А я, прасцяк, думаў, што беларусам быць – досыць хадзіць у царкву ды паважаць дом* (62). Тут выпукляецца праблема гістарычнай перспектывы – здаўна адсутнасць у падляшскіх школах заняткаў аб гісторыі гэтай зямлі, аб прысутнасці на ёй розных культур.

Аднак час не стаяў на месцы і ў Беластоку прыбывала маладых беларусаў. Многім настальгія па месцы нараджэн-

---

[8] H. Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Kraków 2012, s. Tamże, s. 17.

[9] A. Sadowski, *Kształtowanie się tożsamości transnarodowych na wschodnim pograniczu RP na przykładzie białoruskiej mniejszości narodowej*, [w:] *Region a tożsamości transgraniczne. Literatura. Miejsca. Translokacje*, red. D. Zawadzka, M. Mikołajczak, K. Sawicka-Mierzyńska, Kraków 2016, s. 53.

ня была напамінам пра вытокі беларускасці і дапамагала захоўваць нацыянальную тоеснасць. Яновіч пайсці супраць свайго роднага не мог: *Стацца небеларусам было б мне сорамна перад бацькамі, вось у чым галоўнае* (62). *Прыжываўся я ў Беласток, а ў спіну дыхалі мне Крынкі. Неяк крыўдна пачуваўся на душы ад таго, што няма і не будзе вяртання* (67). Вяртанне на вёску большасцю сялянскіх дзяцей не бралася ў разлік, а побыт і праца ў "вялікім горадзе" не азначалі беспраблемнага жыцця. У Беластоку мусілі не афішавацца са сваімі пачуццямі да роднага і "рускай" мовай. Нацыянальная варожасць дамінуючай нацыі да іншых этнасаў і рэлігіі наганялі страх на беларусаў, была галоўнай прычынай страты памяці аб сваіх каранях[10].

Яновіч піша пра Беласток і мястэчка Крынкі як пра дзве розныя культурна-нацыянальныя прасторы. Вялікі горад прадстаўлены ім як паглынальнік сялянскіх дзяцей, прыцягваючы іх сваім "камфортам". І Крынкі, у якіх: *Свет дарослых заставаўся беларускім, бо беларускі быў іх лёс.* (...) *Мая беларускасць, пэўна, струменілася ад Крынак, ад космасу беларускамоўнага мястэчка* (76). Роднае мястэчка некалі было, як здавалася аўтару, стражай беларускасці, але цяпер – "даўні крынкаўскі свет адышоў у нябыт" (76).

Запісы аўтара "Не жаль пражытага" ў некаторых фрагментах аповеду, на жаль, не маюць пацверджання ў рэчаіснасці. Для прыкладу, ніхто з даследчыкаў творчасці пісьменніка не прыводзіць сведчання, што Яновіч быў арганізатарам Саюза Беларускіх Патрыётаў, а затым Карэспандэнцыйнага Клуба Маладой Беларускай Інтэлігенцыі. Падаецца толькі інфармацыя, што ў 1989 годзе быў засанаваны Беларускі Клуб. Тым не меней, Яновіч рана ўсвядоміў, што трэба само-

[10] У кнізе *Nasze tysiąc lat...*, с. 140; аўтар сцвярджае, што: "Dość podejrzenia u nas o białoruskość, by mieć zatrzaśnięte drzwi przed nosem w naszym urzędniczym Białymstoku".

му дзейнічаць, каб захаваць уласную культурную прастору, вынесеную з бацькоўскага дому. Улады горада ўспрымалі дзейнасць пісьменніка як праяву нацыяналізму і хацелі яго перавыхаваць. "Свае людзі" не маглі зразумець, чаму ён дэманструе сваю беларускасць.

Асабліва на Падляшшы мусілася быць стопрацэнтным палякам. Так, Яновіч успамінае здарэнне, якое мела месца ў Бялевічах, што каля Гарадка. Тут жыла цётка пісьменніка – Скарынкевіч, муж якой пераключаў сваю радыё-"точку" на Маскву. Яновіч разам з сябрам Сашкам Кахановічам любіў слухаць частушкі, пакуль справа не скончылася бурлівай *афёраю: мясцовы паляк напісаў скаргу беластоцкім начальнікам і тыя wstawili mózgi Скарынкевічу, Гарадок усё ж у Польшчы, значыць: слухаць Варшаву!* (63).

Відаць, юнацка-ідэалістычны падыход пісьменніка да беларускасці мог хутка аслабець, каб не падтрымка з боку вопытных беластоцкіх беларусаў, якія таксама мелі ўплыў на фарміраванне яго светапогляду. Яновіч пералік важных для яго асоб пачынае ад кіраўніка кнігарні Клуба Міжнароднай Кніжкі і Друку Васіля Літвінчыка, знаёмства з якім перарадзілася ў сяброўства. На яго прыватнай кватэры будучы пісьменнік пазнаёміўся з Піліпам Кізевічам, дырэктарам беластоцкіх вадаправодаў. *З выразнымі сувязямі ў структурах улады. Заімпанаваў! Хоць і ад яго павейвала, як і ад Літвінчыка, настаўніцтвам (мой вучнёўскі нюх). Абодва яны спрачаліся ў нечым, чаго я не кеміў; даходзіла да мяне агульнае: ідзе барацьба ў беларускіх справах, у адміністрацыі* (...) (66).

Аўтар "Не жаль пражытага" шчыра піша пра сваё пакаленне беларусаў, прызнаецца: *Глыбейшага погляду на свет мы не мелі, не маглі мець, выводзячыся з-пад саламяных стрэх* (115). *Драматычна не хапала вышэйшай гуманітарнай адукаванасці, начытанасці* (121). Яновіча ашаламляла, што ў знаёмага дамашняя бібліятэка можа быць вялікай і поўнай беларускіх кніг.

Знаёмства з зычлівымі беларускай справе людзьмі дало Яновічу моцны стымул да далейшага самаразвіцця, умацавання беларускай нацыянальнай годнасці, змяніла геаграфічна-палітычнае значэнне мясцовасцей: *Клімук, Сідаровіч, Літвінчык, Кізевіч – да іх я хадзіў і заходзіў. Дзякуючы ім не пачуваўся мігрантам, але як быццам на далёкім ды вялізным крынкаўскім прадмесці. Не Крынкі былі каля Беластока, а Беласток каля Крынак* (76).

Вялікім шчасцем для Яновіча стала праца, згодная з памкненнямі яго душы і здольнасцямі. Зразумела, у ажыццяўленні беларускіх ідэй пісьменніка з Крынак вялікую ролю адыгралі два галоўныя асяродкі-апоры беларускай культуры – Беларускае грамадска-культурнае таварыства і "Ніва".

У сярэдзіне 50-тых гадоў у Польшчы, падобна як за ўсходняй мяжой, адбываліся сацыяльна-палітычныя змены. У іх выніку было дазволена нацыянальным меншасцям арганізавацца ў грамадска-культурныя таварыствы. Такім чынам, праз згоду на функцыянаванне БГКТ улады афіцыйна прызнавалі існаванне іншых этнасаў і што Польшча не з'яўляецца мононацыянальнай дзяржавай. Яновіч быў звязаны з БГКТ ад самага пачатку – ад устаноўчага з'езду 26 лютага 1956 года і быў актыўным членам да 1962 года. За міф, створаны самім Яновічам, можна прымаць інфармацыю, пададзеную ва ўспамінах "Не жаль пражытага", што час заснавання БГКТ адбыўся ў нязручны гістарычны момант, калі Польшча кіпела, што ў той час вуліца ахрысціла арганізацыю савецкай агентураю, і хутка пайшла плётка, што беларусы хочуць адарваць Беласточчыну ад Польшчы, далучыцца да Беларускай ССР (95).

У далейшым аповедзе Яновіча адчуваецца эвалюцыя яго адносінаў да гэтай беларускай арганізацыі – ад захаплення, актыўнага ўдзелу ў стварэнні статута БГКТ, праз асабістае заангажаванне ў арганізацыю яе структур ў беларускамоў-

ных мясцовасцях – аж да суцэльнай варожасці. Рэзкая перамена адносін адбылася ў час, калі Яновіча выключылі з партыі і ўзніклі праблемы з працай[11].

Калі ж яшчэ ў 1958 годзе Яновіч перайшоў на штат грамадскага старшыні Гарадскога аддзела БГКТ, ён стаў разважаць над формамі беларусізацыі Беластока. Яновіч з энергіяй узяўся за арганізацыю беларускай публічнай бібліятэкі, беларускіх баляў і фэстаў. Спадзяваўся на аб'яднанне асяроддзя, хацеў, каб беларуская моладзь адчувала, што яна не адзінокая ў польскамоўным асяроддзі і каб трымалася разам.

У 1956 годзе пачала выдавацца "Ніва" як інфармацыйна-культурны тыднёвік беларусаў Польшчы. Гэта ад Раецкага з Ваяводскага Камітэту партыі Яновіч даведаўся аб камплектаванні калектыву журналістаў беларускай газеты.

Першы рэдактар "Нівы" Георгій Валкавыцкі быў "анёлам" не толькі для журналісцкага калектыву тыднёвіка, але і для беларускага Літаратурнага аб'яднання "Белавежа", якое ўласна ўзнікла дзякуючы яго самаадданым намаганням. Творчасць "Белавежцаў", адзінай арганізацыі такога кшталту і ў Польшчы, і ўвогуле ў свеце, сталася ўнікальнай з'явай.

Трэба мець на ўвазе, гледзячы з пазіцыі лёсу і творчасці Яновіча, што не ўсё ў "Не жаль пражытага" адпавядае жыццёвай праўдзе. У 2007 годзе пісьменнік прызнаўся, што ў 1958–1970 гадах супрацоўнічаў з польскай Службай Бяспекі. Таму словы Яновіча аб тым, што напачатку ён не ўсведамляў, што кожная рэдакцыя з'яўляецца аб'ектам зацікаўлення спецыяльных службаў, мусяць успрымацца як аўтарскі міф, нават як спроба апраўдання сябе.

---

[11] S. Janowicz, Do Krynek nikt nie wraca – poranny.pl [04.01.2011], [online] https://poranny.pl/sokrat-janowicz-do-krynek-nikt-nie-wraca/ar/5353440, data dostępu [18.09.2018].

Маючы на ўвазе вышэй сказанае, несправядлівым бачыцца ўспрыманне Яновічам Валкавыцкага як чалавека стрыманага, не надта гаварлівага, які *наогул прытрымліваўся прынцыпу наёмніка (зрабіў – заплацілі – ідзі сабе). Аніякіх сардэчных з ім гутарак, што марозіла падначалены яму калектыў, але, пэўна, меў рацыю: сардэчнасць у тыя часы была патрэбна... даносчыкам і шпіёнам Службы Бяспекі* (101). Напрыканцы раздзела Яновіч піша: *На Валкавыцкага пазглядаў я, бы на Троцкага – гэтак жа інтэлігентны, думаючы,* (...) (117). Трэба заначыць, што Валкавыцкі быў шчырым і ўражлівым чалавекам, патрыётам, які ўсе свае сілы аддаваў беларускай справе, аб чым сведчыць напоўніцу яго аўтабіяграфічная кніга "Віры. Нататкі рэдактара" (Беласток, 1991). Невыпадкова звыш 30-гадовы рэдактар "Нівы" атрымаў званне хроснага бацькі пасляваеннага беларускага літаратурнага руху ў Польшчы.

Усведамленне рэчаіснасці ПНР прыйшло да Яновіча пазней. Пацярпеўшы ад канфлікту з партыйнымі дзеячамі горада, ён усведамляе, што рэдактар паводзіў сябе разумна, засяроджваючыся на працы, абмінаючы журналісцкія мерапрыемствы з чаркай. Неўзабаве Служба Бяспекі звярнулася да Яновіча па кампраметуючыя матэрыялы на галоўнага рэдактара "Нівы" і яго жонку Веру. Так, Яновічу не падабалася "халоднасць" характару шэфа, але ён адчуваў велічыню інтэлектуальнага патэнцыялу Валкавыцкага і ўрэшце радаваўся магчымасці працы з ім: (...) *я інстынктыўна прадчуваў, што надарыўся шанц нечага падвучыцца ў чалавека, які ведае, што такое літаратура* (84).

Пачаткі працы ў "Ніве" аказаліся складанымі. Яновіч піша, што не такімі важнымі былі сацыяльныя праблемы: не дзе жыць, а адсутнасць прафесіянальнай кваліфікацыі журналіста і беларусіста. Пісьменнік прызнаецца, што радасць ад працы ў *аўтэнтычна народнай газеце* (95) чаргавалася са страхам. Ён заадно быў *непрытомны ад беспаняцця, што і як рабіць у ёй* (95).

Да 1989 года большасць арганізацый ў Польшчы былі дзяржаўнымі і знаходзіліся пад кантролем партыі, што стрымлівала свабоднае развіццё. З перспектывы гадоў можна прызнаць, што беларусы ў культурнай прасторы былі найбольш актыўнымі ў гэты час. Яновіч піша аб беларускіх фэстах, якія трывала ўпісаліся ў каляндар планаў БГКТ. Заслугай Валкавыцкага было выданне ў 1959 годзе паэтычнага зборніка "Рунь" – першай кнігі такога кшталту ў гісторыі пасляваеннага Беластока, які дакументаваў нікім не прадчуваную здалёку нацыянальную тут меншыню (106).

У 60-тых гадах БЛА "Белавежа" арганізоўвала рознага тыпу семінары, аўтарскія сустрэчы. На работу ў "Ніву" прыходзіла шмат цікавых людзей. Яновічу запомніліся элегантны вільнюк Казімер Балінскі, Юзік Рыбінскі з-пад Кузніцы, Мадзэлеўскі, *унікальна інтэлігентны паляк-валакіта, які праз месяц някепска ўжо пагаворваў на беларускай мове (ведаў заходнія)* (89). Аўтахтонаў Падляшша радавала падтрымка з боку мінскіх беларусаў. Запалі ў памяць Яновічу сустрэчы ў "Ніве" з Янкам Брылём, Пiлiпам Пестраком, Пятром Глебкам.

Залежнасць "Нівы" ад ідэалагічнай палітыкі партыі – як і іншых польскіх газет – змушала журналістаў не ставіць вострых пытанняў. Яновіч піша аб забароне крытыкі высока пастаўленых асобаў, бо негатыўны вобраз дырэктараў будзе ўспрымацца як падрыванне даверу да ўлады. Здараліся патрабаванні да рэдакцыі беларускага тыднёвіка, каб "Ніву" друкавалі на рускай мове – *языке коммунизма* і *Ленина!* На шчасце, Валкавыцкі інтэлігентна спыніў памкненні інжынера Капчука з беластоцкага *Русского культурно-просветительного общэства*, што: *мова "Нівы" – гэта не мая фанабэрыя, а такая пастанова Цэнтральнага Камітэта партыі* (96).

У кожным органе нацыянальных меншасцяў, зразумела, і ў "Ніве" быў штат партыйнага дзеяча, які адказваў за

адпаведную ідэалогію. Як міф ўспрымаюцца словы Яновіча, што гэты чалавек быў шпіёнам і інфармаваў улады аб усім, што адбывалася ў рэдакцыі. Трэба адрозніваць задачы палітычнага ідэалога ад шпіёна, які мусіў дзейнічаць сакрэтна. "Таварыш Баравік", службіст праз меру, не скрываўся, а адкрыта прытрымліваўся "лініі партыі" і пільнаваў, каб не было адступленняў ад яе. Часам, здаралася Баравіку перабольшваць у сваіх патрабаваннях, як, для прыкладу, загад: *не весці размоваў па тэлефоне па-беларуску, бо... podsłuch, moi drodzy, podsłuch*... (89).

Значэнне для Яновіча працы ў рэдакцыі найлепш перадаюць яго словы: *Мая маладосць прайшла пад знакам "Нівы"* (90). У яго выпрацаваліся рысы сапраўднага журналіста: цікавасць да людзей, уменне навязваць кантакты з асяроддзем. Яновіч шмат ездзіў і ў замежныя камандзіроўкі, у тым ліку быў у Вільні, Мінску, Гродна. Пісьменнік дасылаў у "Ніву" шмат матэрыялаў. *Шэф выгладжваў іх, я радаваўся друкам* (93). Тады Яновіч быў аптымістам, спрачаўся з тымі, хто гаварыў, што Беларуская ССР будзе магілаю беларускай нацыі і яе культуры, мовы. Уступленне ў шэрагі партыі пісьменнік тлумачыць тым, што ў яе запісваліся ўсе навокал, што забяспечвала кар'еру, матэрыяльны дабрабыт. Партыйная прыналежнасць, паводле Яновіча, дапамагла яму перайсці са штата перакладчыка на журналіста (105). Тут заўважаюцца разыходжанні ў фактах. Яновічу бракуе паслядоўнасці ва ўспамінах, калі ён у іншым месцы адзначае, што стаўку рэдактара атрымаў за "Загоны" (Беласток, 1969) (121).

Другі раздзел кнігі "Не жаль пражытага" вызначаецца асаблівай эмацыянальнасцю і экспрэсіўнасцю. Яновіч не хавае сваёй крыўды да Аляксандра Амільяновіча, які ў 1970-ых гадах працаваў ў "Ніве". Аўтар кнігі "Не жаль..." суб'ектыўна пераказвае сваю версію канфлікту з гэтым чалавекам і не скрывае свайго жалю да Амільяновіча за скла-

дзены данос, які, паводле слоў Яновіча[12], быў прычынай пазбаўлення яго працы.

Трэці раздзел успамінаў Яновіча з'яўляецца расказам аб доўгай чорнай паласе ў жыцці пісьменніка, калі трэба было засяродзіцца на змаганні за штодзённы хлеб для сваёй сям'і. Аповед пісьменніка мяняецца, набывае больш іранічны, здзеклівы характар. Магчыма, пад уплывам эмацыянальна-напружаных перажыванняў, перапоўненых болем і жалем, часта паяўляюцца нецэнзурныя словы тыпу: *Нельга такое курвельства даравацъ* (154). Сапраўды, гэта быў час выпрабавання ў жыцці Яновіча, калі ён не знаходзіў ніякай дапамогі ад блізкіх знаёмых. Руку з дапамогай выцягнулі да яго вядомыя ў той час асобы са свету культуры: Ян Гушча з Лодзі, Ежы Пахлёўскі са Шчэціна, Анджэй Васькевіч з Гданьску, Ян Адамскі з Кракава, Ян Куравіцкі, Ян Чопік-Лежахоўскі і іншыя. У Беластоку мала хто яго рэальна падтрымаў. Яновіч правакацыйна піша, што сардэчнасць палякаў з глыбі дзяржавы выштурхоўвала яго *з "кацапскай" супольнасці тутэйшых, афіцыйна бэгэкатоўскай і, адначасна, блізка-сваяцкай. У іх вачах зрабіўся вырадкам! Не лепей адносілася да мяне і польска-каталіцкая маса, беластоцкі тлум* (142).

Яновіч піша, што толькі ў 1981 годзе, калі ў Польшчы было аб'яўлена "ваеннае становішча", службы перасталі ім цікавіцца, бо мусілі заняцца слежкай салідарнікаў (157). Сёння шмат вядома аб спецыфіцы працы Службы Бяспекі да 1989 года, і таму крытычна трэба ставіцца да слоў пісьменніка аб тым, што вызваліцца ад іх нагляду было магчымым.

Беспрацоў'е стала часам пробы ў жыцці Яновіча і каштавала яму шмат нерваў. Аднак пісьменнік, калі жыццё ста-

[12] Яновіч у кнізе "Не жаль пражытага" пра супрацоўніцтва са службамі СБ не піша.

білізавалася, шчыра прызнаваўся: *Не раз падумаецца: нічога з мяне не было б, калі б парадаксальна не загналі ў клетку бяз выйсця. Прымусілі кідацца ва ўсе бакі, працiскацца між нябачных кратаў.* (...) *Іначай я надалей шчаслівеў бы ў блокавай кватэрцы з двух пакояў і лазенкі ды з газавай плітою ў кухан-цы* (141). Адным словам, Яновіч усвядоміў сабе, што калі б не было праблемаў, то ён творча не разгарнуўся б.

З запісаў Яновіча выцякае, што беларусы Польшчы аказаліся на нейкім павароце, што ў 2000 годзе іх сітуацыя аказваецца парадаксальнай – самі беларусы не хочуць быць беларусамі. *Бытуе самазабойчая тэорыя аб працягу беларускай літаратуры і, шырэй, культуры ўжо на мовах былых каланізатараў Беларусі* (142). Сапраўды, калі беларусы самі не будуць цікавіцца сваёй культурай, то немагчыма будзе ім выйсці напрамую, сцвярджае Яновіч. А што павінна здарыцца, або хто мае прыцягнуць гэтую "нацыю" да свайго роднага? Бясспрэчна адно: *Што значыць пераняць чыюсьці мову, учыніць яе сваёю? Амаль усё – гэта страціць беларускае светабачанне, гэта і беларускі менталітэт згубіць, беларускую перспектыву. На практыцы стацца расейцам або – у нас – rozparzonym палякам* (142). Пісьменнік апелюе да сумлення сваіх землякоў, да іх маралі. Яго найбольш радавала мабілізацыя маладых беларусаў, якія гуртаваліся вакол Звязу Беларускай Моладзі ці Аб'яднання Студэнтаў.

У чацвёртым раздзеле "Не жаль пражытага" Яновіч выказвае негатыўныя адносіны да ўдзелу жанчын ў працы БГКТ, ацэньвае іх роль як маргінальную. Магчыма, што высновы антыфеміністычнага кшталту выцякаюць з перамены адносін Яновіча да самога таварыства. Мізагінія праяўляецца зароўна як у эсэістыцы, так і ў празаічнай творчасці Яновіча.

Пісьменнік з Крынак выявіўся ў розных іпастасях: пісьменніка, перакладчыка, журналіста, але найперш грамадскага дзеяча, "дзяжурнага беларуса"[13], да якога звярталіся

журналісты за каментарыем адносна разнастайных беларускіх праблем. Ён марыў, каб у саміх беларусах прачнуўся беларускі дух, хацеў іх вярнуць у роднае. Дзеля гэтай мэты Яновіч шмат рабіў папулярных і непапулярных рэчаў, шакіраваў, ставіў кантраверсійныя тэзы, палемізаваў, перасякаў часава-прасторавыя межы, адным словам, афірмаваў беларускасць асобы на Беласточчыне. Напрыканцы жыцця з'явілася ў пісьменніка рэфлексія: *Вымушаная дзейнасць зрабіла з мяне якогасьці палітыка; засланіла як пісьменніка*[14]. Дарэчы, спроба Яновіча самарэалізаваць сябе на палітычнай сцэнне не была паспяховай.

Сапраўды, "Не жаль пражытага" – дакумант аб асяроддзі беларускай нацыянальнай меншасці на Беласточчыне ад 50-ых – да канца 80-ых гадоў мінулага стагоддзя, з якога даходзіць да нас інфармацыя, што беларушчына была для Яновіча дарогай, а не мэтай самой у сабе, была яго стыхіяй.

Яновіч не ўпісваецца ні ў які стэрэатып, ён сам стварыў свой вобраз інтэлігентнага правакатара, шчырага бунтаўшчыка, адданага ідэі. Насуперак прагматычнаму "здароваму сэнсу", ён змагаўся з усіх сіл за жывую беларускую мову. Па сутнасці, усё яго жыццё было паслядоўным супрацьстаяннем экспансіі больш моцнай і больш абароненай суседняй культуры, бескампрамісным адстойваннем свайго, бацькоўскага, беларускага.

---

13 "Annus Albaruthenicus", Krynki 2013, s. 50.

14 С. Яновіч, *Дзённікі (1987–1995)*, Беласток 1997, с. 127.

Ян Чыквін
Беласток

Не кідаў слоў на вецер. Некалькі штрыхоў да творчай біяграфіі Сымона Раманчука (1936–2017)

У звычайным разуменні смерць кожнага чалавека, калі б яна ні з'явілася да яго, жывымі лічыцца заўсёды заўчаснай, а ў дачыненні да архіяпіскапа Сімана – шматкроць заўчаснай з увагі не толькі на выключны ягоны статус у іерархіі праваслаўнай царквы ў Польшчы (архіепіскап Лодзьскі і Познаньскі, 1981–2017), але таксама незвычайную індывідуальнасць і непаўторнасць ягонай асобы, у якой арганічна аб'ядноўваліся два неразлучныя ў ім дзейнікі – вучань і настаўнік, слухач і аратар, паслушнік і эрудыт, чытач і пісьменнік, вернік і святар.

Калі перастала біцца ягонае сэрца, яшчэ мацней увідавочніліся ягоныя ўчынкі і здзяйсненні. З іх найбольш вылучаецца тое, што ў кожным чалавеку архіепіскап Сіман умеў бачыць цэлы хрысціянскі космас і адначасова ў тым жа вялікім хрысціянскім космасе заўважаў простага чалавека з яго штодзённымі мадальнымі клопатамі, а не натоўп прыхаджан, царкоўную паству.

Такія адметныя рысы ягонага характару, узбуйненыя грунтоўнай вышэйшай філалагічнай адукацыяй, садзейнічалі выразнаму выспяванню ў ім патэнцыяльнага беларускага пісьменніка. З сённяшняй перспектывы можна ўжо ска-

заць, што ўсе тры ягоныя іпастасі (настаўнік – пісьменнік – святар) ад самага пачатку існавалі ў ім, як у зерні існуе ўся праграма ўсяго далейшага росту расліны: ад карэння да цвіцення і насення.

Невыпадкова пасля заканчэння ўніверсітэцкай вучобы ў Мінску Сымон Раманчук вяртаецца ў сваё роднае старонне і працуе ў Міхалове настаўнікам. І ў тым жа часе пачынае займацца літаратурнай творчасцю, далучаецца да літаратурнага асяроддзя беларускіх пісьменнікаў у Польшчы як асоба адораная, з шырока адкрытым кругасветам, тэарэтычна падрыхтаваная да творчай працы і якая не кідае слоў на вецер.

За кароткі час сваёй працы настаўнікам Сымон Раманчук напісаў адзінаццаць апавяданняў і большасць з іх апублікаваў на "Літаратурнай старонцы" ў "Ніве" Георгія Валкавыцкага, адно з іх у "Беларускім каляндары" (1965) і яшчэ адно ў альманаху "Белавежа № 2" ("Дзядуля", "Навагодні баль", "Вар'ятка", "Чалавек", "Ануся", "Каштаны цвітуць", "Паўторны візіт", "Свята Максіма Макоўскага", "Сваячка", "Шчадруха", "Восень жыцця")

У гэтай першай кароткай рэфлексіі няма, вядома, месца для паглыбленага аналізу ягонай пісьменніцкай творчасці. Аднак ужо цяпер можна смела сказаць, маючы на ўвазе таксама і новыя празаічныя творы Сымона Раманчука, апублікаваныя ім у апошнія гады жыцця ў "Ніве" Яўгена Вапы ("Па Дону гуляе", "Фень-Фінь-Шуй", "Чаромуха", "Барадаўка", "Не рыдай мяне маці", "Аднойчы ў Венецыі", "Grande Valse Brillante") і асабліва неапублікаваныя (у тым ліку і ягоную аўтабіяграфію "Карэнні жывакосту"), што ў першы перыяд сваёй творчасці ён ішоў па жыцці, арыентуючыся ў выбары свайго далейшага шляху на культуровыя знакі, літаратурных герояў і сімвалы, каларытныя вобразы еўрапейскай культуры. Ужо ў сярэдняй школе, а затым і ва ўніверсітэцкія гады ён жыў, так бы мовіць, н а д гра-

мадска-сацыяльнай рэчаіснасцю, поўнасцю паглыблены ў яе мастацкае адлюстраванне – класічную музыку, песні, тэатр, оперу, кіно, высокую літаратуру.

Закладзены ў ім патэнцыял празаіка з цягам часу запатрабаваў ад яго, аднак, канкрэтыкі, ведання рэальнай і паглыбленай быційнасці жыцця. Ранейшы вопыт быў спаўна выкарыстаны. Напісаўшы дзесяць апавяданняў з бачанага і перажытага ім самім у ранішніх сваіх гадах, Сымон Раманчук піша і наступнае, але гэтым разам цалкам іншае па зместу ды вобразных і лагічных сэнсах. У творы "Восень жыцця" аўтар нечакана падводзіць вынікі сваёй літаратурнай працы. У апавяданні выступаюць два героі – Алег і Саша. Па сутнасці аўтар гаворыць ўсё ж сам з сабою, размаўляе са сваім двайнікам. Ягоны alter ego, Алег, вядзе дзённік. Ён – тып гамлетычны, вядомы з літаратуры, аднак гамлетычны ён чыста па-беларуску – толькі напалову, бо ў ім даспявае патрэба зрабіць практычны крок. У сваіх кароткіх запісах (адрасаваных свайму сябру Сашу) Алег рашае расквітацца з жыццём – расчараваны не толькі ім, але найперш чалавекам сацыяльным, творчасцю.

Невядома, калі тое апавяданне было напісана Сымонам Раманчуком. Па неардынарным змесце можна меркаваць аднак, што напісаў яго прыблізна трыццацітрохгадовы аўтар, можа, у 1969 годзе (або годам-трыма пазней ці раней, а 1971 год друку амаль нічога ў гэтай справе не праясняе), калі даспела ў ім, як яму здавалася, нейкае непераможнае перакананне, што быць шараговым, звычайным пісьменнікам і настаўнікам – яму выразна замала і зацесна стала выступаць яму ў гэтай менавіта ролі, бо ў тых досыць звычайных грамадскіх прафесіях, знівеліраваных і адначасова ўтрыраваных самой дзяржаўнай уладаю, няма для яго ўсё-такі чагосьці больш грунтоўнага, фундаментальнага, адзінага, узнёслага, па чым затужыла, відаць, ягоная душа. У свае "Ісусавы гады" Сымон Раманчук не мог не ведаць, што і для яго,

сялянскага сына з вышэйшай адукацыяй, ёсць магчымасць узыйсці на вышэйшы ўзровень працы таго ж “настаўніка” і “пісьменніка” – пайсці па шляху духоўным, святарскім. І ў 1965 годзе Сымон Раманчук стаецца нанава студэнтам, тым разам Праваслаўнай тэалогіі Хрысціянскай тэалагічнай акадэмі ў Варшаве.

Апавяданне “Восень жыцця” перадае якраз ненадуманае, глыбокае, псіхалагічна-праўдзівае і шчырае змаганне аўтара з самім сабою. Сымон Раманчук піша: “У існаванні многа дзён, якія да мяне не належаць”, “бачанае адпіхнула мяне ад людзей”, “Заўтра зноў дзень барацьбы з самім сабою”, “Хочацца ўцячы ў нейкі храм спакою і цішыні. Не знаходжу яго і ў гэтым уся мая трагедыя”. У сваю чаргу Алег кажа пра Сашу: “Твой погляд на жыццё і людзей зусім іншы”; “Вы, літаратары, і рынуліся ў псіхалагізм”. Затым голас Алега і Сашы зліваюцца ў адзін, у “мы” і чытаем: “Усе мы ўзялі на аперацыйны стол адзінку-чалавека. Трэм яго, быццам хірургі рэжам, варочаем, а які толк?”

А ў заканчэнні апавядання Сымон Раманчук выяўляе, відаць, сваё запаветнае, якое ў вобразнай форме гаворыць пра своеасаблівае перараджэнне ў ім “беларускага” Гамлета ў Дон Кіхота. Аўтар так і піша: “Ёсць яшчэ і іншыя людзі (...) Іх трагедыя ў наіўнасці, у донкішоцтве. Гэтыя людзі, што ваююць з ветракамі, не знаюць спакою. Гэта нейкае дзіўнае змаганне, гэта боскі парыў. Да якіх людзей належу я? Да гэтых апошніх”.

“Восень жыцця” Сымона Раманчука – твор, якім аўтар правёў, як паказвае ягоная далейшая біяграфія, неперадную мяжу паміж тым, што было да 1965–1969 гадоў і тым, што мела быць пазней. Зыходзячы з культуровых арыенціраў, вучань бельскага педагагічнага ліцэя, студэнт універсітэта ў Мінску і настаўнік з Міхалова мэтанакіравана тварыў свой зямны лёс па высокіх духоўных узорах еўрапейскай хрысціянскай культуры. І не кідаў слоў на вецер да канца

сваіх дзён. І зноў невыпадкова ў апошнія свае пяць-шэсць гадоў зямнога жыцця вярнуўся да літаратурнай творчасці, падкрэсліваючы гэтым цэласнасць сваёй індывідуальнасці і застаючыся ўдзячным за падораныя яму таленты.

Алена Белая
Баранавічы

Мастацкая канцэпцыя асобы ў прозе Міры Лукшы

Жыццё чалавека ў народзе і жыццё народа ў свеце, чалавек, прырода і грамадства ў іх узаемадзеянні з'яўляюцца, адзначае Ю. Бораў, *вечнай тэмай і прадметам літаратуры. Шчасце людзей, развіццё грамадства не насуперак і не за кошт, а праз асобу індывіда ёсць устойлівае ў ідэалах літаратуры*[1]. Мастацкая канцэпцыя асобы, у сукупнасці азначэнняў, – гэта рэалізаваная на розных узроўнях літаратурнага тэксту аўтарская ідэя як сістэма поглядаў на свет і чалавека ў свеце: яго сацыяльную прыроду, ролю ў культурным жыцці, індывідуальныя рысы, якія раскрываюцца ў працэсе грамадскіх адносін. У адрозненне ад філасофскай, сацыялагічнай, псіхалагічнай канцэпцый гэта ёсць пазіцыя аўтара, увасобленая ў мастацкіх творах, вынік складанай творчай працы пісьменніка над асэнсаваннем духоўнага і матэрыяльнага аспектаў жыцця. Мастацкая канцэпцыя асобы ўключае таксама прынцыпы адлюстравання аўтарскіх поглядаў, трансфармацыі ўражанняў і імпульсаў падсвядомасці пісьменніка ў паэтычныя вобразы. Сярод вытокаў мастацкай канцэп-

[1] Ю. Борев, *Эстетика*, Москва 1997, с. 530.

цыі асобы вылучаюцца грамадска-філасофскія (жыццё народа, яго гістарычны вопыт, этыка, мараль); навукова-філасофскія (гнасеалогія, анталогія, псіхалогія і інш.); літаратурна-эстэтычныя (фальклор, эстэтычныя плыні, літаратурныя традыцыі); сямейна-побытавыя (сувязь з бацькоўскімі і мацярынскімі кодамі, уражанні ад кантактаў з блізкімі людзьмі, сямейныя традыцыі, міфы і г. д.).

Кожны пісьменнік па-свойму, з невядомага боку раскрывае канцэпцыю свету і асобы. У ідэале аўтарскія адносіны павінны вызначацца не знешнімі абставінамі, а творчымі прынцыпамі, якія грунтуюцца на любові да герояў, веданні ўмоў іх жыцця, найтанчэйшых душэўных рухаў, на дасканалым валоданні словам. Вельмі каштоўным у літаратуры з'яўляецца нацыянальнае ўзнаўленне свету і ўспрыманне яго асобай.

Аснову мастацкай канцэпцыі асобы складае нацыянальны характар, а яго адметнасцю абумоўлена сістэма асабовых і міжасабовых адносін літаратурных персанажаў як своеасаблівых нацыянальных стэрэатыпаў. Гэта адносіны да ўласнай асобы, жыцця і смерці, да жыццёвых выпрабаванняў, да традыцый і новага, да радзімы, да прыроды і працы, жанчыны (мужчыны), кахання, сям'і, бацькоў і дзяцей, да людзей (суседзяў), да зямлі і ўласнасці, да жывых істот, да ведаў, вучобы і вучоных, да рэвалюцыі і вайны. А. Бабарэка сцвярджаў, што свет сатканы з дачыненняў, і складанасць іх выявіў метафарычна: *Людзі стаяць адзін да аднаго або тварам к твару, або задам к заду, або тварам к заду ці задам к твару*[2]. У прааналізаваным намі зборніку прозы Міры Лукшы адбілася вялікая разнастайнасць падобных дачыненняў, у тым ліку і пазбаўленых метафарычнасці, асабліва ў дачыненнях паміж жанчынамі.

---

[2] А. Бабарэка, *Збор твораў*. У 2-х т., Вільня 2011, т. 2, с. 381.

Істотны складнік мастацкай канцэпцыі асобы – эстэтычны ідэал. Ён прысутнічае ў вобразах персанажаў, якія ствараюцца рамантычнымі або рэалістычнымі сродкамі. Пры паказе супярэчлівых характараў ідэал выражаецца як аўтарская пазіцыя, і гэта актывізуе такі элемент канцэпцыі, як адносіны аўтара да персанажа. Ідэал у творы – мэта, да якой імкнецца герой. Ідэал многіх вясковых персанажаў Міры Лукшы – багатае і працавітае жыццё, як у пана Кавальскага (апавяданне "Марысенько, не ўмірай!"). Ідэал жаночай прыгажосці рэпрэзентаваны ў розных варыянтах і ўрэшце зводзіцца да такога: *краса – не найважнейшая справа* (163). Параска з твора "Спосаб на поспех у каханні" ў дзеўках *не найхарошчая* з твару была, але баба ўдалася добрая, анёл, а не чалавек, *і гаспадыня дай божа...*[3] Звяртае на сябе ўвагу і такі аспект сямейнай канцэпцыі: калі сталы мужчына ўзяў за жонку маладую, то *павінен яе жыць навучыць, **запанаваць** над ёю, а не адразу кідаць!* (14).

Катэгарычныя імператывы беларускага існавання, сфармуляваныя К. Чорным, – трэба жыць, трэба варушыцца, трэба пачынаць усё спачатку. Персанажы беларускай прозы традыцыйна выяўляюць утрапёнасць, нават драпежнасць, у працы, найперш у працы на зямлі. Героі Міры Лукшы ў большасці сваёй таксама людзі ***цягавітыя** да працы* (35). Настуля з аднайменнага апавядання вельмі ж ужо ***учэпістая** да працы... Як рушыць на загоны, то і маладзіца з ёю не ўправіцца.* Зямля *гарэла ёй у далонях* (31). І ў старасці Настуліна гаспадарка дагледжана, на палетку выраблена кожная грудка. Зямля забяспечвае селяніну, як заўважыў у свой час Глеб Успенскі, невыносную лёгкасць быцця. Кожная пара года вымушае яго варушыцца ў тым ці іншым напрамку. Ко-

[3] М. Лукша, *Бабскія гісторыі*, Беласток 2001, с. 163. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка. Выдзяленне тэксту ў цытатах належыць аўтару артыкула.

ля і Надзя з апавядання Міры Лукшы *Пініп у фасолі* ўжо і стараватыя, і гаспадарка ім ужо ўелася ў косці. *Але калі толькі прыгрэе веснавое сонейка, запахне свежай зямлёй і гноем, зазвініць жаўрук*, гаспадар ажывае, бегае на падворку, клапоціцца, рыхтуецца да ворыва. Коля з крэктам лезе на трактар, Надзя коціцца за ім услед і таксама ўсцягвае на трактар сваё поўнае, хоць ужо і не такое дужае цела... Раман, загалоўкавы герой аднаго з апавяданняў, увесь век добры гаспадар быў. *Без зямлі жыць не можа, рукі склаўшы....* Хоць і пенсіянер, а *калупаецца ў зямлі, сее, збірае, гадуе.* ***Таўчэцца*** (55). Аднак падобная ўчэпістасць у працы не заўсёды з'яўляецца ўхвальнай. Як адзначае пісьменніца, яе героі Несцеры (апавяданне "Чорт у хаце") налягалі на работу як дурныя. Нават у святую нядзелю, калі пагода стаіць, ехалі ў поле ці на луг, не шануючы святых, нібыта паганцы.

Адносінамі вясковых персанажаў да працы на зямлі традыцыйна вызначалася іх стаўленне да вучобы. *Нашто ральніку школа? Хопіць ведаць тое, што дзяды ведалі, каб зямля радзіла. Тады з голаду не памрэш, абы табе панства жыць давала* (113). Так навучалі бацькі Адама Засімюка ("Горкая вада"). А цяпер, кажа ён, каб быў маладзейшы, то і сам бы пайшоў вучыцца, бо час змяніў каштоўнасці. Ясь (апавяданне "Добрая Маруся") застаўся на гаспадарцы, бо да вучобы быў не вельмі здатны. Як кажуць, не было б бацькам шчасця, ды няшчасце дапамагло: *Дзякаваць Богу і за такое, а можа перш якраз за ўсё за тое, што астаўся памочнік дома...* (5).

Чалавек, упэўнены сталыя героі Міры Лукшы, хоча даўжэй быць патрэбным, *хоць якую лыжку памыць, які куль звязаць ці ў агародзе летам пагартацца. Бо іначай усё на чалавеку заклякне, калі рук ды ног не ўжываеш, ды і розум не так працуе, калі каменем на канапе сядзіш, **не абатрэшся з людзьмі...*** (7). (У К. Чорнага ёсць выраз ***паміж людзей вытруся.***). Таму так цэніцца *талент натуральнага і простага кантакту з людзьмі* (9), які ёсць, да прыкладу, у Нюркі (апавяданне

Не мела баба... дзеда). Яна *загаварыць да кожнага ўмее...* (8), не раўня некаторым: ёсць на што паглядзець, пакуль рот не раскрые! І асабліва гэта датычыць мужчынскай паловы чалавецтва. З Марылькай (апавяданне "На сваім") прыемна было ў лес пайсці, сцвярджае аўтарка-апавядальнік. Такая людская, спагадлівая, разумная кабета, што нават калі і грыбоў не назбіраеш, то часу не страціш, бо паразмаўляеш з ёй – і неяк лягчэй на сэрцы зробіцца. Кабеты ў Вёсцы, адзначае М. Лукша, увогуле *таленавітыя на слова* (90). Сонька (апавяданне "Хата") на тое язык у роце мае, каб сваё сказаць; здольна адбрахацца, калі трэба.

Значнае месца ў мастацкай канцэпцыі персанажаў прозы Міры Лукшы займаюць стасункі паміж суседзямі. Як кажуць, пакуль свой паспагадае, то чужы пашкадуе. Раман з аднайменнага апавядання *чалавек добры, з суседзьмі добра жыве. І добра было б, каб так і да канца* (55). Але гэта ідэальная норма. Часцей за ўсё суседзі – *добрыя людзі* ў значэнні *абыякавыя*, ці ў тым, якое ўклаў у гэты выраз Т. Шаўчэнка (*не так тыя ворагі, як добрыя людзі...*). Калі аўдавеў Філіп (апавяданне "Не мела баба... дзеда"), адзначае аўтар, *усе яму спачувалі... але ніхто не спяшаўся з дапамогай* (9). У суседскіх стасунках мае дзейснасць катэгарычны імператыў *ніколі не суньце носа ў чужыя сямейныя справы* (10). Беларус асцерагаецца *ўткнуць язык у чужую кашу*[4]: не з яго суседзі пачалі сварку, не яму і суцяшаць. *Першы раз здарылася ў вёсцы, каб суседзі* ***захацелі*** *мець дачыненне да чужое справы* (32), адзначае Міра Лукша, калі нашчадкі аўдавелага Максіма Лапуцкага памкнуліся жорстка перашкодзіць яго шлюбу з Настуляй.

Адметнасць нацыянальнага светабачання беларусаў у многім вызначаецца іх талерантнасцю. Вёска Лазова славіцца тым, заўважае пісьменніца, *што жывуць тут людзі спа-*

---

[4] Л. Калюга, *Творы*, Мінск 1992, с. 89.

койныя, памяркоўныя, самавітыя, проста людскія (115). Аднак празмерным было б сцвярджаць талерантнасць як усеахопны жыццёвы прынцып. *Аб'едзь-абыдзі ўсе вёскі Беларусі нашай і не знойдзеш той хаты, дзе б злагада штодзень была... Спрачаюцца, сварацца...* – напісаў у 1920-я гг. Л. Калюга (133). Далёкі ад ідыліі і паказ рэчаіснасці за межамі вёскі Лазова. Сяляне сварыліся *то за сабак, то за свіней, то за абкошаную палоску...* (147). Бабы – то за яйка, што свая курыца згубіла ў чужой крапіве, то за гузак на галаве дзіцяці. А найчасцей – за межы.

Найбольш распаўсюджаны герой беларускай прозы – *сярэдні* чалавек: з тых, што раскошы не бачылі, але і гора не зналі. Гэтая рыса адбілася і ў паводзінных стратэгіях персанажаў Міры Лукшы. Стары Аніс (апавяданне "Чалавечыя словы") *чэпае сабе паціху па свеце, уголас не плача, міласці не просіць* (139). Нават цвыркун, загалоўкавы персанаж аднаго з твораў, забраўшыся ў хату дзеда з бабай, *не гаруе*, хоць і *цешыцца няма чым* (72), ды чакае сабе вясны.

Нягледзячы на спрадвечнае «*Асадзі назад!*» беларусы захоўваюць адметнае пачуццё ўласнай годнасці. «*Хай ты голы і розум у цябе не першы, чаго з сябе рабіць блазна перад чужымі? ... Гонар мець якісь трэба*» (112).

У апавяданнях пісьменніцы выразна адлюстраваўся погляд яе немаладых герояў на фінал жыцця. І ён традыцыйны для беларускай этнічнай прасторы. «*Эгэ, смерць не такая страшная. Ды і пара ўжо мне...*» (70), – кажа баба Нюра ў апавяданні "Старэнькія". Не страшна ісці на сустрэчу з невядомым і бабе Вольцы ("Волька і смерць"). Гумар, як пісаў Р. Гары, – надзвычай удалы і беспамылковы спосаб абяззбройваць рэчаіснасць у той час, калі яна гатова раздушыць чалавека, і сведчыць аб чалавечай годнасці, перавазе над абставінамі. Беларусы, як паказвае айчынная літаратура, здольны з гумарам ставіцца нават да смерці (у прозе першай трэці XX стагоддзя гэта асабліва яскрава прад'яўлена ў мастац-

кім дыскурсе Лукаша Калюгі). Паставіла Волька труну пасярод святочна прыбранага пакоя, вазонамі і букетамі акружыла... Абулася ў новыя боцікі, нацягнула сукенку. Падставіўшы ўслончык, ускараскалася да труны, падварушыла падушачку, запаліла свечку і ўмясцілася ў дамавіне, як у калысцы, склаўшы рукі на грудзях. Яшчэ і падумала: а цікава, як гэта збоку глядзіцца? Усё было акуратна, па-людску, як яна і хацела, – запэўнівае аўтар. Памаліўшыся, Волька, супакоеная, заснула. Праз гадзіну суседка разнесла вестку пра яе смерць, але насамрэч *на той, лепшы бок свету* (84) Вольку, кіруючыся яе сцэнарыем, праводзілі людзі праз тыдзень. Зусім не так адышоў у іншы свет Лявон Квяткоўскі (апавяданне "Хата з краю"): як сядзеў у сваім самотным жытле за сталом, так і заснуў навекі, і цэлы тыдзень ніхто з родных яго не спахапіўся... У некаторых творах адметна ўвасоблены матыў, так скажам, сацыяльнай бессмяротнасці. Дзед *моцнага Янака* Анісім пасадзіў яблыні ў 1912 годзе сабе на славу, унукам на скаштаванне (101), як любіла казаць баба Аўдося.

Звяртае на сябе ўвагу і такі аспект дачыненняў персанажаў з рэчаіснасцю, як адносіны да жывёлы. Найперш гэта звязана з адзінокім жыццём многіх вяскоўцаў сталага веку. *...Песцяць звяроў шмат хто з самотных людзей* (73), – справядліва заўважае Міра Лукша. Калі Ігнась ("Дом Паўліны") схапіў вернага сабаку за карак, падняў уверх і пацалаваў *успалоханую засліненую морду* (49), то здзівіўся гэтаму, бадай, толькі сам сабака. Звяры і дзеці праводзяць да шашы дзівакаватую Газьбету, якая заўсёды мае ў сваіх торбачках сякі-такі пачастунак для тых і другіх. Звер – пад Божай апекай, разважае баба Сасанна. *І грэх такому брыду рабіць, бо не дасць Тварэц пакрыўдзіць бездапаможнага* (93). Усім добра ў Сасанчынай гаспадарцы, хіба адно мышам не. Людскасць вяскоўцаў баба Сасанна вымярае іх адносінамі да жывёлы. Зусім не такі быў яе муж Антоні, што да жывёлы ставіўся як

парабак. *Конь – жывёла далікатная, крыўдлівая*, а ён б'е яго, *як у мех* (92). А некалі ў яе вёсцы такія скнары жылі, што за страву біліся пры сямейнай місцы, замест таго, каб лішнюю жменю круп у чыгунок пакласці, каб хапіла і хатнім, і таму коціку ці сабаку каб укінуць не сухой свіной стравы, а таго, што сам ясі, закрасіўшы малаком ці скваркай. Ды і звер умее аддзячыць за дабрыню. Страшным чалавекам выявілася для Антона Аліферука Марыся, якая пачаставала галубоў атручаным зернем, каб не брудзілі яе чысты, уквечаны балкон. Адметна ўведзены пісьменніцай фальклорна-міфалагічны матыў у апавяданні "Чалавечыя словы": іх немаўля пачула ў святочны вечар ад старога сабакі і ўпершыню зразумела...

Адна з дамінант мастацкай канцэпцыі асобы беларуса – патрыятызм месца. Гэтае пачуццё перажываецца не толькі кожным героем індывідуальна (Андрэю з апавядання "Добрая Маруся" ў Беластоку *дыхаць цяжка*, не тое што пад пушчай – *ано жыві* (6), але і ўведзена ў гістарычны кантэкст. Дзед Антон, адзначае пісьменніца ў апавяданні *Да апошняе крыві*, перажыў *пару войнаў, бунтаў і мардабояў – ад міжнародных, міжнацыянальных да міжсуседскіх...* (147–148). Сярод мастацкіх носьбітаў праблемы патрыятызму ў прозе Міры Лукшы вылучаецца матыў бежанства. Пісьменніца згадвае, як на вяселлі (апавяданне "Раман і Юля") спачатку спяваліся польскія песні, а потым ужо пайшлі нейкія рускія, пачынаючы з "Бадзягі", што старыя прывезлі з бежанства. Бабе Нюры пра яе бежанскую маладосць нагадвае смак рыбы, якую лавіла ў рэчцы Омцы. Кастэнцікаў у бежанства гісторыя адправіла *салідным гаспадарамі, якія мелі што шкадаваць, беручы ў далёкую невядомую вандроўку жменю дабытку.* (...) *Было што кідаць, і старыя мужыкі без аглядкі, каб не плакаць, пайшлі на ўсход; галасілі і маліліся бабы, выносячы іконы.* Вярнуліся ж *на ўдзірванелае поле і збітыя былыя сенажаці* (79). Гэлька Місюкова з бацькам з Самары вярнуліся, у стэпе пахаваўшы матку,

памерлую ад тыфу, *выдзерлі з каранямі лазу ды бярэзнік, што ўварваліся на іхні палетак, выбралі камяні* (80), каб, паводле беларускага фатуму, пачынаць усё спачатку. Сям'я Мацюкевічаў (апавяданне "Скарб") вярнулася ў 1923-м на парослыя буйным зеллем і маладымі дрэўцамі руіны, бо, пасля сыходу гаспадароў у паняверку, згарэла ўся вёска. Адзначым, што часам нават прычынай спрэчак за межы і платы было, як адзначае аўтар, *жаданне нічога не страціць з бацькоўскае спадчыны, з таго, да чаго вярталіся з далёкага свету* (81). Каго гісторыя адправіла ў Сібір, каго ў Нямеччыну... Баба Сасанна была дачкой гаёвага, і калі яе, маладую, прыехалі ў Сібір забіраць, цэлы тыдзень у каноплях хавалася, не піўшы, не еўшы. Калі прыйшлі немцы, то дапытваліся, хто пры саветах даносіў і спіскі складаў на вывозку. Але яна не выдала суседа, бо ў яго было чацвёра малых дзяцей. Вось і не мае жанчына на сабе таго граху, *што хтосьці праз яе загінуў* (94)

Як разважае З. Бядуля ў апавяданні "Пяць лыжак заціркі", *шчасце не мае сваёй асобнай меркі для ўсіх людзей на свеце, але кожны чалавек мае сваю асобную мерку да шчасця і свой асобны погляд на самое шчасце*... Адпаведна, і *няшчасце не мае сваёй асобнай меркі для ўсіх людзей на свеце, але кожны чалавек мае сваю асобную мерку да няшчасця і свой асобны погляд на самое няшчасце*[5]. Надзвычай арганічна гэтыя сентэнцыі стасуюцца да зместу і пафасу апавядання Міры Лукшы "Пад акупацыяй". Калецтва бабы Ніны засцерагло яе ад вывазу ў Нямеччыну і ў гэтым яе шчасце. Але не ўсё так проста: паводле яе разваг, калі б не вайна, то *Ганс і Сонька не сустрэліся б. Калі б не вайна, Ганс не дастаў бы кулі ў лоб за каханне з дзяўчынай рабскае расы. Калі б не вайна, іначай выглядаў бы сённяшні свет* (20). Уцячы, схавацца закаханым не было куды, усюды вайна, фашысты па ўсёй Еўропе. *Ой, які лёс страшны!* (...)

[5] З. Бядуля, *Пяць лыжак заціркі*, [у:] *Салавей*, Мінск 2000, с. 159.

Гэта ж як здзек над чалавечым сэрцам! Ну, але калі б не пайшлі немцы на нас вайной, ці спаткаліся б Сонька з Гансам... (23). І не меў бы дзед Міша ўнучкі Гражынкі, у якой хоць і цячэ ненавісная нямецкая кроў, але гэтая дзяўчынка адзіная, хто яму на старасці радасць прыносіць... Амаль па Шапенгаўэру: дзякуй табе, хвароба за тое, што дапамагаеш цаніць жыццё.

З праблемай шчасця цесна звязана праблема фатуму, лёсу. Беларусам уласцівы так званы стыхійны фаталізм. *Што ж зробіш... Не сам жа чалавек свой лёс выбірае. З лёсам на гэты свет прыходзіш* (47). Нават звон, разважае Анюта ў час пахавання мужа (апавяданне "Агледзіны"), нашто больш трывалы за чалавека, а і той, калі давядзецца яму ўпасці з вежы, таксама разваліцца. *Не назвонішся, калі лёс не дасць...* (127).

З пункту погляду іншага персанажа, *каб так кожны думаў, то свет зусім не змяняўся б!* (47–48). І ўвогуле – *Не выгаварвай лёсу тое, што прыносіць, лепш адразу дагаварыся з ім адносна ўмоў і варункаў* (110). Героі-беларусы маюць-такі здольнасць хоць неяк угаварыць ці загаварыць лёс. І *калі нават не слухае ён цябе, то ў рэшце рэшт абрыднеш яму, як тая назойлівая муха. І калі не прыхлабушчыць мухабойкай, то мо выжане ручніком, а кыш! – ляці, паскуда, сваёю дарогай!* (109).

Беларус асноўвае сваё жыццё на трох кітах: трываласць, зручнасць, прыгажосць. На апошнім хочацца прыпыніцца асабліва. У хаце бабы Зулькі («Адпачывайце, бабо»), хоць ёй ужо амаль 80, – як у шклянцы. Чысценька, прыемна. А старая Аўдося дык захацела на столі намаляваць сонца і воблачкі – каб цікавей было (*Аўдосіна неба*). Студэнты-практыканты з мінскай акадэміі *вывелі на бабулінай столі і сонца, як жывое, паўднёвае, гарачае, і воблачкі белыя, і бурыя хмары, і ружовыя, як пад захад, а сярод іх нават самалёцік цягне белую смужку, а над печкай – срэбны маладзік сярод зорак* (39). Разам цешыліся, смяяліся, і доўга Аўдося, лежачы ўжо нядужай і гледзячы на сваё *неба*, успамінала тую радасць, той смех. І сапраўды, шчаслівымі нас робіць наш погляд на свет

і адносіны сэрцаў... Таму кожны, хто хоча быць шчаслівым, мае такую магчымасць. У шэрагу твораў праводзіцца думка, што самотная старая жанчына ўсё ж *лепш дасць сабе неяк рады* (9), чым мужчына, які апынуўся ў такім стане. Яму бывае вельмі цяжка *дайсці да сябе* (26). Адзін з мастацкіх маркёраў падобнага стану – *...Хата была ў руіне* (9).

Беларусам не ўласціва жаданне па судах цягацца, у тым ліку і таму, каб не марнаваць часу, прызначанага на гаспадарку. Раман, загалоўкавы герой апавядання Міры Лукшы, і не судзіўся, і за сведку не ставаў *ні ў справах уласных, ні ў чужых* (55). Аднак, калі ўзнікла патрэба засведчыць невінаватасць суседкі, сумленне паклікала яго ў дарогу.

Нацыянальнае адлюстраванне свету непадзельна з яго каларытным моўна-выяўленчым ўзнаўленнем, а гэта адзін са складнікаў мастацкай канцэпцыі асобы. Пласт філасофскіх сентэнцый, фразеалагізмаў, у тым ліку трансфармаваных, кленічаў, яскравых эпітэтаў і параўнанняў, крылатых выслоўяў, якія бяруць выток у традыцыйнай вуснай творчасці беларусаў, у творах Міры Лукшы настолькі багаты, што заслугоўвае асобнага даследавання. Нельга было прайсці міма такіх формул, як *...Вядома, людзі, як і рэы, – псуюцца* (143); *Кажуць, у каго хата з краю, той і ціха сядзіць, нічога не бачыць* (147); *Каб вы... на гарэ стаялі і сонца не бачылі!* (149); А дзяціскаў некалі ў вёсках было столькі, *што школы ў швах трашчалі!*

Падводзячы вынік аналізу мастацкай канцэпцыі асобы ў празаічных творах Міры Лукшы, варта адзначыць багацце чалавечых узаемаадносін, рэпрэзентаўных пісьменніцай, яе ўвагу да ключавых каштоўнасцей жыцця персанажаў, а гэта праца, каханне, сям'я, міжасабовыя (у тым ліку суседскія) стасункі. Пад увагай аўтара знаходзіцца праблема *жыццё/смерць* як важнейшая дыхатамія (Э. Фром) чалавечага існавання, дыялектычныя адносіны персанажаў да фіналу жыцця і да сутнасці сацыяльнай бессмяротнасці. Знач-

нае месца займае праблема чалавечага шчасця ў яе непарыўнасці з праблемай фатуму. Супастаўленне асобных складнікаў канцэпцыі асобы ў творчасці прадстаўніцы аб'яднання "Белавежа" і ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя дае ўяўленне пра агульнасць іх вытокаў і традыцыйных асноў.

Ірына Гоўзіч
Мінск

Лірыка-філасофская проза Юркі Геніюша

З мэтай больш глыбокага раскрыцця абранай тэмы напачатку звернемся да гісторыі і тэорыі пытання – раскрыем жанравую адметнасць лірыка-філасофскай прозы як фенаменальнай з'явы ў літаратуры XX стагоддзя, прасочым асноўныя этапы яе станаўлення і развіцця.

Сучасныя роды літаратуры – неаднародная, рухомая і сінтэтычная з'ява: сапраўды, не кожны мастацкі твор можа лёгка і свабодна ўкласціся ў рамкі трох родаў літаратуры – эпасу, драмы і лірыкі. Таму прыналежнасць твора да таго ці іншага роду літаратуры ўяўляе сабой своеасаблівую «селекцыю». Селекцыраванне патрэбнае ці не – гэта ўжо другое пытанне – неабходнае, мусіць, таму што роды літаратуры ў працэсе свайго станаўлення і развіцця прыпадабняюцца плыні, калі карыстацца спецыяльным тэрмінам, якая цячэ ў рухомых грунтах і таму пастаянна фарміруе сваё, бывае што і амаль новае, рэчышча. Народнае жыццё, гістарычныя лёсы, падзеі і паданні, канфлікты, грамадскія адносіны і сутыкненні, рост і духоўнае ўзбагачэнне асобы – такі шырокі змест пастаянна ўплывае на фарміраванне родаў літаратуры і змяшчаецца ў плыні-рэчышчы мастацкай творчасці.

Дастаткова складаная сітуацыя склалася з выпрацоўкай прынцыпаў жанравай класіфікацыі сучаснай літаратуры ў цэлым, бо жанры ўвогуле «з цяжкасцю паддаюцца сістэматызацыі і класіфікацыі (у адрозненне ад родаў літаратуры), упарта супраціўляюцца ім» [2, с. 319]. Напрыклад, В.Я. Халізеў разглядае ў сваіх працах спецыфічныя жанравыя мадыфікацыі, уласцівыя сучаснай літаратуры, як сведчанне шматграннасці, арыгінальнасці і непаўторнасці мыслення творцаў, а таму лічыць, што яны «... сталі падатлівымі і гнуткімі, страцілі кананічную строгасць» [2, с. 335]. Большасць сучасных заходнееўрапейскіх вучоных прыходзіць да думкі пра разамкнёнасць жанравай прасторы ў сучасным слоўным мастацтве: жанры калі не адмаўляюцца, дык абавязкова прызнаюцца залежнымі выключна ад творчай індывідуальнасці, ад асобы творцы, які адначасова і «кіруе» імі, і падсвядома знаходзіцца пад іх уплывам (Уэлек, Уорэн, Пірсан). У сучаснай літаратуры, як нам думаецца, адначасова адбываецца сінтэз і раз'яднанне, перакрыжаванне, сутыкненне і адштурхоўванне розных жанраў і жанравых формаў, традыцыйнае не толькі ўплывае, але і супернічае з наватарскім, вечнае спрабуе выцесніць часовае і наадварот, пра што выказваюцца многія тэарэтыкі літаратуры.

Жанрава-родавыя ўзаемаўплывы ўспрымаюцца даследчыкамі як магутны сродак змястоўнага і фармальнага абнаўлення слоўнага мастацтва, абумоўленыя фактарамі ўскладнення жыцця (найперш духоўнага), інтэлектуалізацыяй асобы мастака, узрослым патэнцыялам чытача, які арыентуецца не толькі на апісальнае ці забаўляльнае, але і псіхалагічна і філасофска заглыбленае, ускладненае па змесце і форме слоўнае мастацтва. Яскравыя выявы гэтай з'явы – яшчэ са старажытных часоў – ліра-эпічныя «Слова пра паход Ігаравы» (лірычныя адступленні аўтара, плач Яраслаўны, «Маленне Даніїла Заточніка», «Трэнас» М. Сматрыцкага і «Песня пра зубра» М. Гусоўскага. У літаратуры

XIX стагоддзя – гэта найперш лірычныя навелы «Успаміны пра наведванне роднага краю» і «Думкі самотніка» Яна Баршчэўскага. У сувязі са змяненнем грамадскіх абставін сярэдзіны 50–60-х гадоў мінулага стагоддзя ўзмацняецца лірычны і медытатыўны пачатак як у творчасці рускіх пісьменнікаў Ул. Салаухіна, В. Бяргольц і інш., так і беларускіх – Я. Брыля, А. Кулакоўскага, пісьменнікаў-шасцідзесятнікаў І. Чыгрынава, М. Стральцова, В. Адамчыка, І. Пташнікава ды другіх.

Сучасная літаратура (маецца на ўвазе слоўнае мастацтва XX–XXI стагоддзяў) – гэта ўжо не толькі апісанне рэчаіснасці, прыроды і падзей, прапушчанае праз стан чалавечай душы, гэта таксама і шматгранныя дыялогі – дыялог з часам, аднаго аўтара з другімі аўтарамі, аўтара з чытачом, з самім сабой, з «цэлым народам», з душой сваёй і з Богам. Думка ў падобных творах не ляжыць на паверхні, а вынікае з глыбіні душэўнага вопыту, гэта пэўным чынам інтанаванае выказванне, якое залежыць ад прадмета ўвагі і адрасата. Менавіта рэфлексія думкі і пачуцця аўтара, іх рух, змены складаюць адметнасць лірыка-філасофскай прозы. Абазначым і яшчэ некаторыя яе асаблівасці: сцісласць, лаканізм, выразнасць і адточанасць думкі, шматузроўневасць зместу, часам адкрытая скіраванасць на рэцыпіента, насычанасць вобразна-выяўленчымі сродкамі (эпітэтамі, метафарамі, вобразамі-сімваламі, мастацкімі дэталямі і інш.), дасканаласць марфалагічна-структурнай будовы (мінімальны аб'ём з максімальна заглыбленым філасофскім зместам), своеасаблівасць рытмічнай арганізацыі мастацкага тэксту (паўторы, незакончанасць думкі, перарывістасць інтанацыі, рытмізацыя прозы і інш.).

У XX стагоддзі ў нацыянальным слоўным мастацтве значна ўзрасла колькасць пісьменнікаў, якія ў сваёй творчасці звяртаюцца да своеасаблівага паяднання пачуцця і думкі, іншасказання, вобразна-сімвалічнай абагульненасці, робяць

шматпланавым змест і аповед. Адзін з майстроў падобнай прозы – Юрка Геніюш, стыль якога з'яўляецца паказчыкам глыбокай арыгінальнасці мастака, вызначаецца эстэтычна-мастацкай дасканаласцю і завершанасцю ўсіх элементаў мастацкай формы.

Многія творы згаданага пісьменніка сваімі каранямі «ўваходзяць» у жанр старажытнай, эталагічнай прытчы, часам біблейскага характару. Да прыкладу, безумоўна алегарычным з элементамі алюзіі з'яўляецца твор Юркі Геніюша «Спачатку было слова...»: «Бойцеся Слова! Прад ім трапячыце. У ім Ваша смерць, нягоднікі ды злыдні. І малаважныя сотні лет ці тыдні: біць яно будзе ў зачыненыя дзверы... Усё ж пранікне» [3, с. 363]. Пісьменнік з поспехам працягвае і развівае біблейскую думку пра тое, што кожнага чалавека пакараюць не толькі за яго ўчынкі, але і за словы, бо «не закаваць у путы жаўранка ў небе» [3, с. 363]. Развіццё матыву пакарання працягваецца не ў менш алегарычным і па-філасофску заглыбленым «Запавеце» – творы пра Вечны суд за ганьбу і здзек над Бацькаўшчынай і роднай мовай, «якою з светам развітацца найлягчэй» [3, с. 364]. Мастак слова выразна ўсведамляе цяжкасць жыццёвых сцежак, лёсу Беларусі і папярэджвае будучыя пакаленні, што можа стацца з тым народам, які адрачэцца ад сваёй мовы, гісторыі, памяці продкаў. Вобраз матчынай мовы, якая валодае ачышчальнай сілай, з'яўляецца адной з асноўных сэнсавых дамінант у творчасці пісьменніка, які ставіць знак роўнасці паміж паняццямі Радзіма – народ – Мова – Чалавек. Мастак упэўнены ў тым, што калі гэты ланцуг разбурыцца, то разбурыцца сістэма спрадвечных каштоўнасцей, загіне род. Менавіта па гэтай прычыне амаль кожны твор Юркі Геніюша насычаны медытатыўнасцю, што лучыцца з глыбінным псіхалагізмам: любы аповед мае абавязковы выхад з лакальнага перажывання і асабістага пачуцця на паказ усеагульнага драматызму і ўніверсальную трывогу, што высту-

паюць своеасаблівымі каталізатарамі дыялогавасці, шматгалосся, разнавектарнасці зместу твораў. Таму часта лірычны герой адчувае ці нават прадчувае сваё «выпадзенне» з часу, рух не ў нагу з ходам гістарычных падзей. У адпаведнасці з гэтым вынікае яшчэ адна сэнсавая дамінанта лірыка-філасофскай прозы пісьменніка: у ёй пастаянна захоўваецца супрацьпастаўленне Дабра і Зла і вобразна-стылявы кантраст як асноўны прынцып пісьма. Жыццё асобы і нацыі падобна на вечны рух кола: Дабро супрацьстаіць Злу, Бяда і Гора – Шчасцю, Галеча, Беднасць – Багаццю, Хвароба – Здароўю, Смерць – Жыццю. Падобныя творы ў большасці выпадкаў грунтуюцца на мастацкіх прынцыпах іншасказальнасці, упадабнення, перанясення прыкметаў з адных з'яваў і прадметаў на другія і значнага абагульнення з выхадам на раскрыццё агульначалавечых маральна-этычных праблем. Напэўна, многія творы Юркі Геніюша з'яўляліся ў выніку імкнення пісьменніка захаваць сваю творчасць і ад залішняй ідэалагізацыі, і ад рафініраванай спрошчанасці думкі, жаданне захаваць спосаб мыслення вобразамі, якому цесна ў рамках нарматыўных, класічных, традыцыйных эстэтычных канонаў.

Прытчападобнасць і ўзмацненне лірычнага пачатку ў прозе Ю. Геніюша, як нам думаецца, часцей за ўсё з'яўляецца не толькі спосабам уцёкаў ад рэальнага свету ў свет фантастыкі ці адасобленасці (руск. – уединения), а і паскаральнікам аналітычнага пазнання яго ў пераламленні вечных ісцін, і ў праекцыі на будучыню. Так у своеасаблівай мініяцюры «Афрыка» лірычны герой разважае пра сутнасць паняцця чалавечай (найперш духоўнай) свабоды і волі («хто чорны, той карак свой супроціў волі гне» [3, с. 365]) ва ўмовах трагедыйнага жыцця («Джунглі ж навокал, як у жудасным сне, енчаць, рагочуць, ляскаюць ікламі – дзяруць за жывое, каб быць пры катле, душаць за горла, захлынайся крывёю...) [3, с. 365]). Пісьменнік балюча перажывае ўласную

адарванасць ад радзімы, пакутуе ад немагчымасці палепшыць у ёй сітуацыю. Сваім трагедыйным гучаннем і жанравым «абліччам» згаданыя творы набліжаюцца да прытчаў класіка нацыянальнай літаратуры – Максіма Гарэцкага («Лявоніус Задумекус», «Скарбы жыцця»), у якіх назіраецца такое ж крытычнае стаўленне да эксперыментаў, што праводзіліся над чалавечым жыццём у савецкі сталінскі час. Гарэцкі падае свае разважанні ў форме трагічнай прытчы пра лёс Блазна (Блазённага), якому няма да каго прыхінуцца на Зямлі, якога зачынілі ў жалезную клетку пакутаў, недаверу, шантажу, абыякавасці. Тэатр абсурду ў адлюстраванні Гарэцкага дзеецца не ў святле пражэктараў, а ў бяздонным змрочным царстве Аіда... Вось адчыняе лірычны герой (познія творы Гарэцкага ў вышэйшай ступені лірызаваныя, суб'ектыўна значныя, медытатыўныя) «браму скарбаў сваіх» з вялікай цяжкасцю, а ў ёй аказваюцца «залатога смутку багатыя скрыні, самацветнай бяссільнасці доўгія нізкі, бясцэннае роспачы буйныя зерні...» [1, с. 17]. Згаданыя творы Максіма Грэцкага пра няздзейсненыя чалавечыя мары, пра незлічоныя парадоксы жыцця, пра смерць як адзіны сродак выбаўлення ад пакутаў, ад блазенства не па сваёй волі і нават ад Веры, якая па волі Госпада павінна наталяць чалавечыя душы ды быць бессмяротнай, з'яўляюцца самымі характэрнымі, дамінантнымі, паказальнымі як для даваеннага, так і пасляваеннага часу.

Не меншае трагедыйнае гучанне мае і твор маладзейшага пісьменнка «Нас мільёны», у якім боль за Радзіму і народ квітнее ва ўсю моц, халодзіць сэрца чытача і прымушае задумацца: кім з'яўляецца кожны з нас – адзінкай або нулём, без якога таксама не будзе мільёна: «Сама ж адзінка без кружкоў як кіёк жабрачы. Як крыж на ростані дарог. Як чалавек без сваякоў – адцяты хвост сабачы. (...) Нулямі засяліць зямлю насыпаць ветру ў дзежку. Таму адзінкі ды нулі бываюць уперамешку [3, с. 366]. Пісьменнік двойчы

ў творы паўтарае выказванне «Сама ж адзінка без кружкоў як кіёк жабрачы. Як крыж на ростані дарог. Як чалавек без сваякоў – адцяты хвост сабачы» напачатку і напрыканцы твора, каб звярнуць увагу рэцыпіентаў на важкасць выказанай думкі.

Прытчападобнасць і алегарычнасць – мастацкія прыёмы перасатварэння рэчаіснасці ў вобразную мадэль, якія цягнуць за сабою іншыя стылёвыя адзнакі пісьменніка: умоўнасць пачынае пераважаць у позніх творах над праўдападобнасцю; дэталь, рэалія актыўна «працуюць» на сімвалы, падпарадкоўваюць іх філасофскаму, іншасказальнаму зместу; рэальная рэчаіснасць усё больш і больш замяньваецца віртуальнай «нібы-явай»; змрочную афарбоўку набываюць фарбы пісьма; экспрэсіўным, эмацыянальна насычаным робіцца выказванне-слова, сказ, тэкст у цэлым; тэмп апавядання паскараецца, паўторы набягаюць адзін на адзін, ствараюць эфект павышанай эмацыянальнасці; такую ж ролю выконвае рытмізацыя прозы («сваякоў – кружкоў», «жабрачы – сабачы», «дзежку – уперамешку» і інш.).

Лірыка-філасофскія творы Юркі Геніюша, з’яўляючыся на рэальнай глебе, прарастаюць зернямі новага, ужо не просталінейнага, а фантазійна-мройнага мыслення. Гэта творы, у якіх побач з праўдай буяе вымысел, малы час мяжуецца з часам вялікім, героі робяцца шматаблічнымі па волі мастака, перасатвараюцца ў сімвалы, набываюць адзнакі агульнасці (абагуленасці), як у міфах. Пра метамарфозы рэальнага жыцця, пра яго балючыя праблемы піша аўтар, зацікаўлены ў выпраўленні нораваў, у формах прытчаў, павучэнняў, у якіх лучыцца ў непадзельную еднасць рэальныя і нерэальныя малюнкі, існыя і фантзійныя падзеі, набываючы адзнакі глыбокага філасофскага мыслення.

Літаратура

Гарэцкі М., *Скарбы жыцця*, "Полымя" 1993, № 2, с. 17–23.

Хализев В.Е., *Теория литературы: Учебник*, 2-е изд., Москва, Высш. шк., 2000, с. 296–341.

Юрка Геніюш, (у:) *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст.*, уклад. Я. Чыквіна, прадм. У. Конана, Мінск, «Беларускі кнігазбор», 2000, с. 359–380.

Wanda Supa
Białystok

Poetyka prozy Michała Androsiuka

Najnowsze utwory[1] Michała Androsiuka stanowią tematyczną kontynuację twórczości jego pokoleniowych poprzedników ze stowarzyszenia „Białowieża" – Sokrata Janowicza[2], Jerzego Wołkowyckiego, Wasyla Pietruczuka i innych, gdyż odzwierciedlają losy mniejszości białoruskiej w Polsce nie tylko w powojennej przeszłości, ale również w dobie ostatniej transformacji ustrojowej. Jednocześnie wpisują się one w nurt tradycji polskiego i światowego realizmu; łatwo dostrzegalne są więzi tej prozy z literaturą polską, białoruską, rosyjską, zachodnioeuropejską i amerykańską. Przedmiotem rozważań w tym artykule będzie zbiór opowiadań *Miejscowa grawitacja* (*Мясцовая гравітацыя*, 2004) i opowieść *Biały koń* (*Белы конь*, 2006).

W każdym z tych utworów autor jak gdyby wyławia z morza życia charakterystyczne postaci, sytuacje, anegdoty, specyficzny język, przykłady przemian mentalnościowych, przy czym

---

[1] O wcześniejszych utworach tego pisarza zob. np.: Г. Тычка, *Проза Міхася Андрасюка: пошукі новых шляхоў мастацкага асэнсавання жыцця*, „Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 111.

[2] Twórczości S. Janowicza poświęciłam m. i. art.: *Sokrat Janowicz – pisarz polsko-białoruskiego pogranicza*, „Acta Polono-Ruthenica" I, Olsztyn 1996; *Sformułowania uogólniające w prozie Sokrata Janowicza*, „Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 127.

jawi się on czytelnikowi jako wnikliwy obserwator, który przetwarza w materię literacką to, co można zaobserwować, wnosząc przy tym w odzwierciedlanie pewną dozę humoru, niekiedy ironii, liryzmu, smutku oraz współczucia i pozostawiając odbiorcy możliwość, a nawet konieczność samodzielnego oceniania przedstawianego z pozycji jego (czytelnika) systemu wartości.

Androsiuk jest głównie kronikarzem życia małomiasteczkowego, ale interesują go też korzenie bohaterów, którzy są mieszczanami często dopiero w pierwszym, niekiedy w drugim pokoleniu. Na stronicach *Miejscowej grawitacji* spotykamy galerię postaci reprezentatywnych dla północno-wschodniej Polski powiatowo-gminnej. Losy Białorusinów i ludzi innych narodowości są wspólne – i oni, i Polacy, i Żydzi mierzą się z zaletami i wadami urbanizacji (terytorialny rozwój miasteczka na skraju puszczy), industrializacji (możliwość pracy w fabryce mebli w czasach socjalistycznych), technizacji, upowszechnienia oświaty, i wreszcie z sytuacją wolnego rynku ekonomicznego. Pisarz nie dzieli swoich postaci pod względem narodowościowym, w świecie jego opowiadań bohaterowie z polskimi i białoruskimi imionami i nazwiskami, katolicy i prawosławni mieszkają obok siebie i wspólnie uczestniczą w budowaniu najpierw socjalistycznej, a później postsocjalistycznej rzeczywistości. Jedna grupa bohaterów omawianego zbiorku to ludzie ukształtowani w poprzedniej epoce – emeryci, a wśród nich kolejarze, działacze związków zawodowych powiatowego szczebla, urzędnicy, rzemieślnicy, druga to reprezentanci epoki gospodarki wolnorynkowej – właściciele sklepów i straganów, ale także bezrobotni, ucząca się młodzież i wreszcie trzecia, najmniej liczna grupa to współcześni działacze polityczni, sportretowani nieco karykaturalnie w opowiadaniach *Żubr* (*Зубр*) i *Kandydat* (*Кандыдат*). Materię zdarzeniową w prawie wszystkich opowiadaniach tworzy zazwyczaj nieskomplikowana fabuła, często osnuta wokół jednego wydarzenia i wspomagana przez realistyczne szczegóły, pozwalające na rejestrowanie życia w różnych jego przeja-

wach oraz oddawanie jego krótkotrwałych, ulotnych i różnorodnych nastrojów.

Elementy fabułotwórcze to często tylko spotkania i rozmowy bohaterów kreowanych w konwencji prawdopodobieństwa, wspólne spędzanie czasu przy grze w karty, bądź w barze, niekiedy olśnienia urodą kobiet czy nawet romanse bądź zaskakujące marzenia, które jednak niczego w ich sytuacji nie zmieniają. Atmosfera miasteczka w sytuacji bezrobocia i stagnacji dla wielu jego mieszkańców jest uciążliwa i często podejmują oni bezskuteczne próby wyrwania się z marazmu, ucieczki w inny, niedostępny świat (*W pociągu /У цягніку/*, *Mistrzowski nos /Мастацки нос/*). Marzenia o tym, co niezwykłe, uosabiają różne symbole, np. „cudowna" szafa, pociąg do Warszawy, piękna dziewczyna. Prawie nigdy się nie spełniają, a decyduje o tym przypadek lub chwilowa słabość czy niezdecydowanie bohatera (*Grawitacja*), czasami lęk przed nowym, bądź przed utratą osiągniętej stabilizacji. Ludzie starsi to bohaterowie w jakimś sensie zwyciężeni przez życie, ale materialne ubóstwo i szarość codzienności łagodzi ich własna dobroć oraz pozytywne nastawienie do świata, a także wyrozumiałość otoczenia. Gdy jawią się przed nimi jakieś nowe możliwości, większość bohaterów Androsiuka rezygnuje z nich i wybiera „talerz ciepłego spokoju i małej stabilizacji"[3]. To zwyczajni mężczyźni, „którzy umierają w swoich łóżkach, na własnych poduszkach. Tak cicho, iż można pomyśleć, że nie umierają nigdy"[4].

Postaci z jego opowiadań przypominają wypracowany przez literaturę rosyjską typ bohatera „małego człowieka", ale człowieka wzbudzającego zrozumienie i sympatię, szukającego możności obcowania z sobie podobnymi, zdolnego żartować

---

[3] М. Андрасюк, *Мясцовая гравітацыя*, Беласток 2004, с. 31 (tłumaczenie moje).

[4] Tamże, s. 88

z samego siebie i z innych oraz przejawiać swoją dobroć. Wspólne spędzanie czasu nie eliminuje wyobcowania, gdyż przywoływane w opowiadaniach kontakty międzyludzkie to nie rozmowy, lecz monologi, sytuacje gdy każdy mówi, ale nikt nie słucha drugiego. Konstrukcja bezpośrednich wypowiedzi bohaterów przypomina poetykę Czechowa z jego utworów eksponujących „anatomię niemożności porozumienia”[5] między ludźmi. Spośród opowiadań Androsiuka najpełniej zjawisko to penetruje chyba utwór *Weterani* (*Ветэраны*). Bycie wśród swoich, nawet wtedy, gdy ludzi łączy tylko przestrzeń i mechaniczny rytuał (gra w karty) pozwala łatwiej znieść szarą egzystencję, a porozumienie ułatwiają bytujące w świadomości potocznej odziedziczone po przodkach przysłowia i porzekadła oraz sentencje mądrościowe, które dają się dopasowywać niemal do każdej sytuacji.

W charakterze motywu przewodniego kilku opowiadań przewija się teza, sformułowana wprost w opowiadaniu *Grawitacja*, iż prawie każdy bohater chciałby być kimś innym, niż jest, i żyć inaczej, niż żyje. Dążenia i plany bohaterów rzadko przekładają się na zdarzenia i ich zewnętrzna sytuacja w przestrzeni opowiadania prawie się nie zmienia, jedynie wzbogaca się ich doświadczenie.

Pewną różnorodność wnoszą w treść zbiorku opowiadania poruszające wątki społeczno-polityczne, czyli *Żubr* i *Kandydat*, które w konwencji lekkiej, dobrotliwej satyry ukazują takie ludzkie słabości, jak pęd do nawet niewielkiej władzy, pogoń za sukcesem, uciekanie od jednostkowej odpowiedzialności, oszustwa i kombinacje w ramach określanych jako demokratyczne mechanizmach wyborczych, na przykład wykorzystanie legendy zmarłego działacza partyjnego, by zdobyć należące mu się głosy. W tym przypadku współczesny mit pozwala zbić pewien

[5] Zob. A. Jędrzejkiewicz, *Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi*, „Studia Rossica” IX, Warszawa 2000, s. 163 i nast.

kapitał polityczny, a jak stwierdza narrator *Kandydata* „bez mitów i legend, bez charyzmatycznych działaczy narody znikają w czarnej otchłani historii".

Opowiadania i opowieść *Biały koń* nawzajem się w aspekcie treści i przesłań aksjologicznych uzupełniają. Krótkie formy narracyjne przedstawiają tylko wąskie wycinki małomiasteczkowego życia, natomiast opowieść jako średnia forma epicka ten obraz uogólnia, poszerzając go w czasie i przestrzeni. Ta mini-saga poświęcona losom trzech pokoleń białoruskiej rodziny Iwaniuków, która z wiejskiej przekształciła się w miejską, robotniczo-inteligencką utrzymana jest w konwencji prawdopodobieństwa stwarzającego iluzję autentyku, gdyż odnotowane w niej zostały obyczaje, język, warunki życia bohaterów.

Nad mimetycznymi obrazkami, eksponującymi to, co indywidualne, lokalne i regionalne nadbudowane zostały uogólnienia, wiążące konkret z tym, co ogólnoludzkie, uniwersalne czy globalne. Tak więc ludzkie biografie zostały wpisane w ogólne tendencje rozwojowe kraju i społeczności europejskiej.

Wiele stwierdzeń i uogólnień ze stronic *Białego konia* współbrzmi z tymi, które wcześniej występowały w utworach pisarzy rosyjskich, chociażby Leskowa czy Sołżenicyna. Na przykład narrator stwierdza, iż „na takich miasteczkach i wioskach (jak te opisywane przez niego) trzyma się świat". I w przypadku tego utworu istotnymi dla autora tematami pozostają bohaterowie nieheroiczni i zwykłe sprawy, którymi oni żyją, a więc miłość, śmierć, rodzina, praca, rola przypadku w ludzkim życiu oraz wpływ historii na ludzkie biografie. Koncentrowanie się na sprawach typowych dla określonej społeczności, codziennych i pospolitych nie przeszkadza dostrzegać w takim życiu poezji i magii. Byt bohaterów opowieści bywa miałki, ale nie absurdalny, gdyż kochają oni życie i wykazują zadziwiającą zdolność adaptacji do lawinowo zmieniających się warunków; można nawet mówić o odczuwaniu przez nich sakralności bytu. Mity, podobnie jak i archaiczny mechanizm

wydarzeń historycznych, kontekst historyczny trafiają pod dachy domków miasteczka na skraju puszczy i przygranicznych wiosek.

Opowieść została skomponowana z rozdziałów, zatytułowanych od imion poszczególnych bohaterów, tj. protoplasty rodu Władimira Iwaniuka, jego żony Sońki, czterech synów i wspólnego „wujka" wszystkich dzieci z miasteczka – Wani", działacza komunistycznego. Relacja w nich koncentruje się jednocześnie na prezentacji tytułowych bohaterów, świadomości opowiadającego o nich narratora i wycinka rzeczywistości, w której teraźniejszość jest nierozerwalnie związana z niedawną przeszłością. Dzięki takiej opcji kompozycyjnej ta sama rzeczywistość bywa pokazywana z różnych punktów, a wielowariantowe jej widzenie konstytuuje iluzoryczność i wielość jej odbiorów.

Władimir Iwaniuk i jego żona Sońka żyli w wiosce, przez którą „przetaczały się epoki". Byli więc oni świadkami wojen, okupacji niemieckiej, radzieckiej i ponownie niemieckiej oraz radzieckiej, dwukrotnej kolektywizacji i rozpadu kołchozu, wytyczania nowej granicy wschodniej, migracji ludności wiejskiej do miast i miasteczek, upadku socjalizmu. Chłopi z polsko-białoruskiego pogranicza mają jednak inne doświadczenie życiowe, niż chłopi białoruscy, opisani np. przez Wasyla Bykowa[6] w *Złym znaku* (*Знак бяды*, 1982), czy w opowiadaniach tegoż autora. Na przykład polscy Białorusini nie chcieli brać pańskiej ziemi w okresie kolektywizacji, darzyli szacunkiem i sympatią ziemianina Drohobyckiego, współczuli mu, gdy sowieci wydali na niego wyrok śmierci. Są oni jednak tylko świadkami wydarzeń, a ich animatorami stają się przez przypadek, jak w targach o przebieg granicy; dzięki mądrości i zaradności życiowej chło-

[6] Zob. W. Supa, *W kręgu aksjologii prozy Wasyla Bykowa*, (w:) *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*. Materiały XIII międzynarodowej konferencji naukowej „Droga ku wzajemności", red. M. Kondratiuk, B. Siegień, Białystok 2006, s. 53–64.

pa Iwaniuka przechodząca przez wioskę granica zboczyła z linii prostej, gdyż ugoszczony przez niego samogonem radziecki oficer Żłuktow (ludowe przekonanie, iż „samogon zaostrza słowo tak jak osełka kosę") przekonał samego Stalina, iż nie powinno się rozdzielać chłopskich gospodarstw tak, by mieszkając w ZSRR musieli chodzić po siano do Polski.

Zachowanie wymienionego wyżej bohatera dowodzi, że człowiek tylko jakąś niewielką częścią przynależy do autonomicznych systemów politycznych. W przypadku polskich Białorusinów zjawisko nieprzynależności jest silniejsze niż w przypadku innych narodów – gdy imperia przychodziły do nich, tak jak po II wojnie światowej ZSRR, uciekali przed nimi – w opowieści czytamy, iż Iwaniuk rozebrał swoją chatę i złożył ją na nowo po polskiej stronie, kilkaset metrów od nowej granicy, pomimo tego, że „wytargował u radzieckiego kapitana kawałek krainy swoich białoruskich przodków, żeby przekazać go swoim polskim wnukom"[7].

Narratorem i jednocześnie jednym z drugoplanowych bohaterów opowieści jest wnuk Władimira, który nigdy dziada nie widział. To on zbiera informacje o przodkach, korzystając z notatek swojego ojca i słów wypowiadanych przez wujków i babkę. Informuje on czytelnika, że są to informacje zdeformowane przez subiektywny odbiór osób pamiętających przeszłość i przez upływ czasu. Na przykład obraz dziada z upływem lat został poddany idealizacji. O takich błękitnookich ludziach, jak on, mówiono, że na świat patrzą sercem. Wiele lat po jego śmierci wdowa po nim doszła do wniosku, że powinien on być poetą, gdyż miał duszę poety, co przejawiało się w jego wiecznym zachwycie nad światem, w zdziwieniu wywoływanym przez wschody i zachody słońca, mróz na szybie, kwiatki w trawie, wiatr rozwiewający grzywę galopującego konia itp.

---

[7] М. Андрасюк, *Белы конь*, Белосток 2006, с. 19.

Narrator dostrzegł, iż każdy z synów Iwaniuka został przez naturę wyposażony w inne możliwości, warunkujące poniekąd każdy los i format osobowości, a ich stosunek do życia stwarza okazję konfrontowania różnych sposobów przeżywania tej samej rzeczywistości.

Ojciec bohatera-narratora, noszący tak jak i jego ojciec i dziad imię Władimir od dzieciństwa miał problemy z określeniem i zapamiętaniem własnej tożsamości. Najpierw zdarzało mu się zapominać, jak się nazywa, kim jest, później w wieku dojrzałym zaczął doskonalić swój rodowód, „uszlachetniać" go i „arystokratyzować", naginając fakty do własnej koncepcji. Poszukiwanie siebie jest dla tego bohatera długą drogą, daleką od akceptowanych społecznie wzorców, prowadzącą do alienacji z własnego środowiska, a więc do nikąd. Z powieściowej relacji nie dowiemy się, czy historia romansu jego matki z paniczem Drohobyckim jest „prawdziwa" i starannie ukrywana, czy wymyślona przez człowieka, który podobnie jak większość bohaterów opowieści nie był zadowolony ze swego życia.

Młodsi synowie Władimira i Sońki w dzieciństwie marzyli, jak większość dzieci, o różnych zawodach, ale wszyscy trzej zostali stolarzami w miejscowej fabryce mebli. Każdy z nich samodzielnie próbował nadać sens swojej egzystencji, ale życie weryfikowało ich dążenia i wtłaczało w zwykłe koleiny. I w odniesieniu do niezbyt udanego życia Koli, Antona i Saszy ludowa mądrość pozwala się pogodzić z niezrealizowanymi marzeniami i nieudanym życiem. Na przykład najmłodszemu z nich karzełkowi Saszy, który chciał zostać największym stolarzem fabryki poradzono, by został stolarzem najmniejszym, bo „najmniejszych też (podobnie jak największych) dobrze widać z daleka". Kreując portrety swoich bohaterów Androsiuk próbuje też docierać do ich świadomości preracjonalnej. Na przykład drugi z braci Iwaniuków uzmysłowił sobie bezsens swojego życia, fakt, że ominęło go to, co najpiękniejsze, gdy zobaczył na ścianie malowidło, przedstawiające piękną gołą dziewczynę. Zakochał się

w malowidle i wpadł w długotrwałą depresję, wobec której bezsilne okazały się ludowe zaklęcia i czary. W tym przypadku mamy do czynienia z nieoczekiwaną nagłą zmianą świadomości, ze znanym z prozy Czechowa jej „przesunięciem" pod wpływem bodźców zewnętrznych na inny poziom, co odmienia nie tyle sytuację bohatera, ile jego stosunek do siebie samego, do najbliższych i świata. Odsłania tu też pisarz częste we współczesnych czasach zjawisko niemożności porozumienia się z innymi ludźmi, w tym przypadku z rodziną, z żoną i matką oraz zachwianie się rodzinnych konstelacji.

Z kolei rozdział poświęcony popularnemu w miasteczku komuniście „wujkowi" Wani ilustruje charakterystyczną dla pogranicza wyrozumiałość dla odmienności. Bohater ten miał wspólny język z mieszkańcami miasteczka, tylko gdy on szedł na pierwszomajową demonstrację, inni udawali się do cerkwi lub kościoła. Bohater-narrator martwi się tylko, że po śmierci człowiek ten jako niewierzący pójdzie do piekła i wzmiankowana troska to kolejny przejaw światopoglądu ludowego, czy tak zwanej opinii potocznej. Najbardziej wyraźne znaki ostatnich przemian ustrojowych w miasteczku to pozbycie się portretów Marksa i Lenina z domu partii, remontowanie budynków, otwieranie nowych sklepów, śmierć cementującej rodzinę Iwaniuków babki Sońki i wyrzucenie „wujka Wani" poza nawias historii i sympatii społeczności.

W opowieści o trzech pokoleniach rodziny Iwaniuków realistyczne detale wspierane są przez symbole, nadające temu, co jednostkowe i konkretne szerszy uniwersalny wymiar. Jednym z takich symboli jest dom partii, niczym Kreml z poematu Wieniedikta Jerofiejewa symbolizujący władzę, a następnie jej upadek, innym – konie. Tytułowy biały koń Sułtan z pańskiego majątku, który najpierw symbolizował piękno, siłę, grację i niedostępną chłopom zamożność stał się podobnie jak i niektórzy ludzie ofiarą historii – „pierwsi sowieci" zaprzęgli go do pługa, „drudzy sowieci" zabili, porąbali na kawałki i zjedli. Furman

Iwaniuk jeździł później na czarnym koniu imieniem Unra, którego otrzymał zza oceanu jako formę pomocy międzynarodowej, ale ten koń stał się przyczyną jego śmierci. Oba konie uosabiają nieprzewidywalność i zmienność ludzkiego losu.

Szczegóły i symbole w opowieści o ludziach z polsko-białoruskiego pogranicza w prozie Michała Androsiuka pokazują w nawiązaniu do współczesności, co w zmienności życia pozostaje niezmienne – tym czymś są sprawdzone wartości uniwersalne – dobroć, życzliwość, tolerancja, umiejętność dostosowania się do każdych warunków, ludowa mądrość. Utwory tego pisarza cechują niekwestionowane walory poznawcze i adekwatna dla przekazywanych treści forma, rozpoznawalna w obecnej mnogości stylów i prądów literackich.

Таццяна Фіцнер
Гомель

"Бабскія гісторыі" Міры Лукшы: гендарны аспект

Літаратурная творчасць Міры Лукшы, прадстаўніцы, па словах П. Васючэнкі, *такога геаграфічна блізкага і такога далёкага*[1] культурнага рэгіёна Беласточчыны, у прыватнасці яе проза, на сённяшні дзень дастаткова грунтоўна асэнсавана беларускім літаратуразнаўствам (артыкулы Алеся Макарэвіча[2], Галіны Тычка[3], Ірыны Саматой[4] і інш.). Гэтае даследаванне – яшчэ адна спроба спасцігнуць адметнасць светаўспрымання гераінь/герояў прозы М. Лукшы, абумоўленую спецыфікай развіцця дадзенага рэгіёна, яго геапалітычным становішчам, палітычным і эканамічным укладам жыцця;

---

[1] П. Васючэнка, *Абрысы мастацкага свету Сакрата Яновіча (хранатоп, іронія, сімвал)*, "Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 101.

[2] А. Макарэвіч, *Сэнсавая прастора зборніка апавяданняў Міры Лукшы "Бабскія гісторыі" ў кантэксце яго жанравай спецыфікі*, "Тэрмапілы" 2003, № 7, с. 115–126; А. Макарэвіч, *"Гісторыі з белага свету" Міры Лукшы: асаблівасці сэнса- і формаўтварэння*, [у:] *Беларуская літаратура: «Усход»–«Захад»; Беларуская літаратура: гісторыя і сучаснасць; Міфалогія–фальклор–літаратура: праблемы паэтыкі*, с. 54–61.

[3] Г. Тычка, *Жаночы погляд Міры Лукшы*, [у:] М. Лукша, *Бабскія гісторыі*, Беласток 2001, с. 181–190.

[4] І.В. Саматой, *Жанчыны беларуска-польскага памежжа ў прозе Міры Лукшы*, [online], https://www.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/6987/Саматой%20І.В..pdf?sequence=1#&isAllowed=y, [доступ: 16.05.2018]

выявіць і сістэматызаваць гендарныя стэрэатыпы (найперш стэрэатыпы жаноцкасці), сканструяваныя іншай палітыкай і культурай, бо, у прыватнасці, "жаночае пытанне" выражалася па-рознаму ў Савецкай (дзе, па словах А. Гапавай, *жанчыны з'яўляліся неабходным рэсурсам*[5] і Заходняй Беларусі.

Гендарныя адносіны пранізваюць грамадства на ўсіх яго ўзроўнях. Адно з праяўленняў гендарнай палітыкі любой дзяржавы, замацаванае рознымі сацыяльнымі інстытутамі, – фарміраванне гендарных стэрэатыпаў (*абагульненых ўяўленняў (перакананняў), што склаліся ў культуры, аб тым, як сапраўды паводзяць сябе мужчыны і жанчыны*[6]) і замацаванне за імі адпаведных сацыяльных роляў у сямейнай, прафесійнай, грамадскай і іншых сферах. Літаратура як складнік культуры спрычыняецца да гэтага працэсу. Функцыя літаратуры ў ім дваістая: з аднаго боку, мастацкія тэксты дакументуюць/фіксуюць створаныя грамадствам гендарныя стэрэатыпы, з другога – ствараюць новыя літаратурныя мадэлі жаночага і мужчынскага пасродкам створаных мастацкіх вобразаў[7], якія ў сваю чаргу служаць прыкладам для пераймання. Улічваючы жанравую спецыфіку прозы М. Лукшы, варта гаварыць пра першую функцыю літаратуры. Перш чым перайсці да разгляду гендарных стэрэатыпаў, а найперш стэрэатыпаў жаноцкасці, прадстаўленых у зборніку "Бабскія гісторыі"[8], мэтазгодным будзе прывесці словы

---

[5] Е. Гапова, *Между войнами: женский вопрос и национальные проекты в советской Белоруссии и Западной Беларуси*, [в:] *Женщины на краю Европы*, Минск 2003, с. 146.

[6] Термины гендерных исследований, [online], https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=Гендерные%20стереотипы"%20в%20других%20словарях%3A#&stype=0, [доступ: 14.05.2018]

[7] И. Шаберт, *Гендер как категория новой истории литературы*, [в:] *Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования*, Москва 1999, с. 109–126.

[8] М. Лукша, *Бабскія гісторыі*, Беласток 2001. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Дж. Батлер (тэарэтык фемінізма, прафесар Каліфарнійскага ўніверсітэта), што паняцце "жанчыны" *ёсць ідэнтычнасць без сутнасці*[9]. Даследчыца слушна праблематызуе множнасць сэнсаў, што ахопліваецца паняццямі "жанчына", "гендар", "пол". Жанчыны ніколі не з'яўляліся еднасцю, таму паняцце "жанчыны" распадаецца на мноства "жаноцкасцей", што розняцца па шматлікіх паказчыках, сярод якіх раса, нацыянальнасць, гістарычны час, культурны кантэкст, сацыяльны статус, веравызнанне, узрост, адукацыя і інш. Зазначым, што такая выснова цалкам слушная і ў адносінах да паняцця "мужчыны/мужчынскасць".

Створаныя М. Лукшай стэрэатыпы жаноцкасці, пры супадзенні амаль усіх вышэй пералічаных паказчыкаў, розняцца ўзростава і ў суаднесенасці з традыцыйнымі гендарнымі ролямі патрыярхальнай культуры. Узгадаем, што патрыярхальная культура ў якасці асноўных адводзіць жанчынам сямейныя ролі (маці, як варыянты – мачахі, гаспадыні, жонкі, нявесткі і інш.). Па словах Т. Вароніч, *для большасці жанчын на працягу стагоддзяў адзінай магчымасцю самарэалізацыі была сфера сямейнага жыцця, у якой мацярынства і выхаванне займалі адно з галоўных месцаў. Такую норму жыцця як дадзенае ўспрымалі як мужчыны, так і жанчыны*[10]. У апавядзе М. Лукшы "Скарб" статус і месца жанчыны красамоўна агучвае дзед Дарафей: *Ты, маці – баба, а бабскае дзело – печы пільнаваць. Не сунь носа ў такія справы. Ужо Ева давяла да таго, што нас выгналі з раю!* (154). Цытата адсылае чытача не толькі да Бібліі, але і да народнага выслоўя "Бабіна дарога – ад печы да парога", а таксама да агульнавядомага ніцшэанскага "тры К" (дзеці, кухня, царква).

---

[9] Дж. Батлер, *Гендерное беспокойство*, [в:] *Антология гендерных исследований*, Минск 2000, с. 301.

[10] Т. Вароніч, *Сацыяльны і палітычны статус беларускай жанчыны. У новай і найноўшай гісторыі*, [online], http://old.belcollegium.org/lekcyji/historyja/varonicz_02.htm, [доступ: 25.09.2016].

У зборніку М. Лукшы "Бабскія гісторыі" можна вылучыць некалькі стэрэатыпаў жаноцкасці. Найбольш прадстаўнічы – стэрэатып **жонкі-гаспадыні**. Яго складаюць састарэлыя вясковыя кабеты (60–90 гадоў), спрацаваныя на **сваёй гаспадарцы**. Акцэнт на "сваёй гаспадарцы" прынцыповы, бо адлюстроўвае розніцу паміж укладам жыцця заходніх і ўсходніх беларусаў, абумоўленую наяўнасцю ці адсутнасцю прыватнай уласнасці на зямлю і наўпрост уплывае на нормы паводзін полаў, фарміраванне гендарных стэрэатыпаў.

У М. Лукшы не знойдзем грамадскі актыўных ці занятых у вытворчасці жанчын. *Палітыка за межамі іх светапогляду*[11] тым больш. Нават значна маладзейшая Марылька, аповед "На сваім", не можа сумяшчаць грамадскае і асабістае: гаспадарку і дзяцей, хоць *разбіраецца ў палітыцы, гаспарадцы, вясковых бедах* (37) і здольная арганізаваць вясковую грамаду: *Дзякуючы Марыльцы хоць дарогу ў нашу вёску зрабілі, і да грамадскага пачыну не раз нас заахвоціла, нават такіх старэчаў, як я. Хацелі мы яе выбраць у самаўрад, але ж часу ў яе няма – гаспадарка такая вялізная, дзяцей, як гароху!* (37–38). Жанчыны М. Лукшы жывуць прыватным жыццём, працуюць на сям'ю (а праз яе на агульнадзяржаўны дабрабыт). Савецкая ж дзяржава культывавала "новую жанчыну" (А. Калантай), свабодную, актыўную, запатрабаваную ў калектыўнай сельскай гаспадарцы, вытворчасці, на будоўлях, у розных сферах сацыяльнага і нават палітычнага жыцця. Для гэтага жанчына была "выцягнута" з сям'і пасродкам жанаддзелаў і дэлегацкіх сходаў, пасродкам адукацыі. Праўда, *абвешчаная бальшавікамі свабода хутка трансфармавалася ў падвойныя абавязкі – дома і на працы*[12]. На думку даследчыц-сацыёла-

---

[11] Э.М. Томпсан, *Песняры імперыі: расійская літаратура і каланіялізм*, Мінск 2009, с. 334.

[12] Тамсама, с. 333–334.

гаў[13], такой палітыкай дзяржава разбурала патрыярхальную сям'ю з яе эканамічным укладам, прыцягвала ў вытворчасць танную рабочую сілу. Беларуская савецкая літаратура (аўтары-мужчыны Кузьма Чорны, Міхась Зарэцкі, Змітрок Бядуля) адлюстроўвае пачатак такога працэсу літаральна "па гарачых слядах" – у першае дзесяцігоддзе існавання маладой савецкай дзяржавы, прадстаўляе вобразы "новых жанчын", жанчын-emancipe, сфарміраваных гендарнай палітыкай краіны Савецкай[14]. Усё ж прэзентацыя гераінь такога кшталту мала характэрная для савецкай літаратуры. Што да сучаснай беларускай жаночай прозы, то праблему пошукаў варыянтаў для самарэалізацыі жанчыны ў савецкім грамадстве грунтоўна асэнсавала ў аповесці "Рай даўно перанаселены" Алена Брава, пра што пісалася раней[15]. На прыкладзе прадстаўніц розных пакаленняў адной сям'і аўтарка стварыла мастацкую гісторыю беларускіх жанчын практычна ўсяго мінулага стагоддзя. М. Лукша дабіваецца падобнага праз адлюстраванне мастацкіх лёсаў шматлікіх гераінь. Іх лёсы складваюцца ў агульную карціну жыцця беларусаў-памежцаў ХХ стагоддзя.

Гераіні М. Лукшы **старэйшай узроставай катэгорыі** прымаюць жыццё, а ў ім міжполавыя стасункі такімі, якімі яны былі спрадвеку, хоць далёка не заўсёды імі задаволе-

---

[13] Т. Вароніч, *Сацыяльны і палітычны статус беларускай жанчыны…*, [online], http://old.belcollegium.org/lekcyji/historyja/varonicz_02.htm, [доступ: 25.09.2016]; Е.А. Здравомыслова, А.А. Тёмкина, *Государственное конструирование гендера в советском обществе*, "Журнал исследований социальной политики" 2003, Том 1 (3/4), с. 299–321, [online], http://ecsocman.hse.ru/data/072/627/1219/zdravomyslova_temkina_gosudarstvennoe_konstruirovanie.PDF, [доступ: 14.01.2018].

[14] Т. Фіцнер, *Жаночая эмансіпацыя праз прызму беларускай літаратуры 20-х гадоў ХХ стагоддзя*, "Полымя", 2018, № 6.

[15] Т. Фіцнер, *Праблема свабоды выбару жанчыны ў патрыярхальным грамадстве і сям'і: паводле твораў А. Брава*, [у:] *Спадчына І.Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства: зборнік навуковых артыкулаў*, Гомель 2012, с. 212–216.

ныя. Гераіня з аповеду “Чорт у хаце” агучвае гэта наступным чынам: *У горадзе бабы адважнейшыя* (...). *Там бабы больш вучоныя, умеюць усюды дайсці. Мы, старыя, то і думаць не думалі, калі нават было так, што хоць вешайся. Маладая якая можа і пагражала мужу, што пойдзе ад яго ў свет, але, ведаеце, дзеці, гаспадарка...* (173). **Як жонкам**, ім характэрна цярплівасць. Яны церпяць нядбайства, п’янства, рэўнасць, часам пабоі мужоў і ўмеюць (ці вымушаны) ім дараваць. **Як гаспадыні**, яны працаздольныя і вынослівыя. Такая Волька, з апавядання “Смерць і Волька” (*А ёй добрыя каб вельмі мужыкі трапіліся, то не. Ды дзе цяпер добрага чалавека знойдзеш! Возьмеш харошага – не ўпільнуеш. А сама ты прыгажуня – то зараз цябе прыставіць да каго хоча. Мусіць і за тое білі чалавекі Вольку, што гожая, і за ўсё яе білі. За тое, што добрая. Бо дабрыні яе не бачылі, шчырасці. Нічога ў свеце не бачылі за работай і гарэлкай* (83)), Сассана з аднайменнага апавядання, якая жыве з гаспадаром, мэта кожнага дня якога – выпіць (*Ды як жыць з такім мужыком – зусім як парабак у гаспадарцы* (...). *Выцягне з каморы кумпяк, паляндвіцу, урэжа добры кавал, або і цэлае забярэ, прэ пад краму, там ужо адзін мае вішнёўку, іншы віно, трэці які буталь “экспартнага” спірту, Антоні – тую закусь, і маюць баль. А ты, кабета, рабі!* (92)), безыменная гераіня з аповеду “Ратунак” (*Такое пута было з яго, не да жыцця...* (52–53); *Пра ўсё жыццё з мужам гаварыць не буду. Адным словам – біў* (54)).

Асобасныя характарыстыкі гераінь М. Лукшы ў якасці **маці** выразна не выяўлены. Яны, як правіла, традыцыйна клапатлівыя, самаахвярныя і ўсёдаравальныя ў адносінах да сваіх дзяцей. Адным з абавязковых паказчыкаў жаноцкасці з’яўляецца магчымасць жанчыны выконваць біялагічную функцыю – нараджаць дзяцей. Вясковы чараўнік Фідзяль (“Спосаб на поспех у каханні”) звяртае на гэта ўвагу закаханага саракагадовага Боркі наступным чынам: *А ці хоць добрая гаспадынька з яе будзе? Плодная?* (163).

Асобную групу, колькасна меншую, у зборніку М. Лукшы прадстаўляюць значна **маладзейшыя** асобы жаночага полу, вельмі аддаленыя ад традыцыйнага стэрэатыпу ідэальнай жаноцкасці. Некаторыя з іх яшчэ жывуць у вёсцы, але зямля і гаспадарка для іх ужо не ўяўляе такой каштоўнасці, як для іх папярэдніц. Некаторыя, атрымаўшы адукацыю і прафесію, самарэалізаваліся ў горадзе. Іншыя гэта зрабілі праз замужжа. У сваю чаргу гэтую ўзроставую катэгорыю таксама можна падзяліць на **дзве падгрупы** адпаведна вылучаным агульным характарыстыкам:

1) Несамадастатковыя, карыслівыя, нядбайныя як гаспадыні, а часам і маці, прыкрываюць падманам сваю нецнатлівасць, а то і цяжарнасць, карыстаюцца матэрыяльнымі выгодамі і сацыяльным статусам, што забяспечваюць для іх мужы, больш таго, маюць намер займець частку матэрыяльных даброт, наўмысна агаворваючы мужоў на судах. Вобразы такіх гераінь прадстаўлены ў шэрагу апавяданняў:

"Вазьмі знайдзі ты тое шчасце" – першая: *А Крыська давай цягацца, ано сябры, п'янкі, забавы, Павыцягала ўсё, што я ім дала, да бацькоў у свае Каўпакі. Знайшла сабе новага кавалера, у нас жа жанчын мала, кожна знойдзе сабе аматара, хоць найгоршая, а з ёю асабліва хлопцам лёгка прыходзілася. Стасік не мог на яе глядзець, развёўся* (12), а таксама другая жонка галоўнага героя твора Стасіка: *І такая дзіўная: прыйдзе, сядзе, адчыніць поўны халадзільнік, паглядзіць. Сядзіць, потым возьме чыкаляду, з'есць яе, пап'е вадою, кажа, ужо пад'ела. А дзіця бегае, просіць: "Мамо, дай, мамо, дай!" А то ж не дасць, сама ўсю плітку ўвапрэ, абліжацца* (13);

"Антон" (*Думаў, яна нявінны і наіўны падлётак ледзь пасля "матуры", а яна не была ні нявіннай, ні тым больш наіўнай. Пра такіх гавораць, што "не з адной печы хлеб ела". Калі ўжо было запозна – нарадзіўся Вітак – убачыў Антон голым вокам, што сабе знайшоў палову не да пары. Жонка, лянівая ды бяздар-*

ная, не падавала нават віду, што хоча быць гаспадыняй, маткай і жонкай (129–130));

"На Паторцы" (*Толькі неяк зарана Ганучя нарадзіла* (152));

"Вырадак" (*Разводная справа, хоць цягнулася доўга, набліжалася да фінішу. Алена Май хацела мець дом з мэбляй, дзіцё, машыну, сваю калекцыю каштоўных камянёў і аліменты, якія дазволілі б выхоўваць дзіцё на не горшым, чым цяпер, узроўні. Адам Май закідаў жонцы, што нахабна лжэ пра ягоныя паводзіны...* (168)). Каб дасягнуць сваёй мэты, Алена ўключала магнітафон з запісам сямейнага скандалу (не іхняга) і ўключала яго на ўсю моц, каб суседзі чулі, што адбываецца ў доме і маглі выступіць сведкамі ў судзе супраць яе мужа. Аднак падчас "чарговай сваркі" адзін з суседзяў вырашыў абараніць Алену ад мужа, каб, крый Божа, "вырадак"-муж не забіў яе. Перад ім паўстала наступная карціна: *На канапе сядзела гаспадыня, піла каву, пляла на прутках доўгі шалік. А калонкі-гукаўзмацняльнікі аж падскоквалі. Запіс быў выдатны, сыграны з некалькіх гукавых сцежак. А паганага мужа не было і духу* (169).

2) "Вучоныя", якіх у *вёсцы не затрымаеш* (163). Самадастатковыя, дзейсныя, здольныя забяспечыць сабе і статуснасць, і матэрыяльныя выгоды, а ролю мужчыны ў сваім жыцці ацэньваюць наступным чынам: *Каб я з ім была, то нічога не дарабілася б* (137). Да ўсяго спагадлівыя да былых (нават няверных) мужоў, дазваляюць ім вярнуцца ў старасці ці дапамагаюць. Іх вобразы пададзены ў такіх творах, як "Маша і Золька", "Блудная дачка", "Раман і Юля".

Знешнасць жанчын як адзін з паказчыкаў жаноцкасці не культывуецца ў зборніку. Яе апісанні і ацэнкі можна знайсці літаральна ў некалькіх творах: "Пад акупацыяй" (*Сонька вельмі харошая была, не то, што я – малая, рабая, да таго і з нагой карацейшай. Высокая, стройная, ано ў кіно яе бяры. А вочы васільковыя, косы да пояса, жоўтыя, як спелы авёс* (21)); "Смерць і Волька" (*Была калісь Волька ха-*

рошая! Не адзін афіцэр ёй гэта казаў, не адзін настаўнік ці партыец. Каб за такога якога пайшла, то паняй была б, бяды б не ведала. На картачку глянеш – толькі ў фільме паказвай (82–83)); "Настуля" (*Муж яе кінуў, казалі, за бабамі чужымі пабег. Ну, бо і колькі тае Настулі! У нашай вёсцы бабы, як печы, а тая, бы палена, толькі носік тырчыць, здаецца, усю ў жмені змясціў бы, такая драбнеча* (31)); "Не мела баба... дзеда" (*У свае семдзесят два гады Нюрка добра яшчэ трымаецца – не затоўстая, але з поўненькім чыстым тварам, добра падстрыжаная* (...), *апранутая з густам, хоць скромна, – бабулька, хоць вясковая, магла "сыйсці" за добра захаваную гараджанку, пенсіянерку-настаўніцу ці бібліятэкарку, бо і загаварыць да кожнага ўмее* (8)).

Пры гэтым заўважна, што мужчынскі і жаночы погляды на прыгажосць часам не супадаюць. Ужо згаданы вышэй чараўнік Фідзяль ("Спосаб на поспех у каханні") з веданнем справы прамаўляе: *Краса – не найважнейшая справа* (163), аддаючы перавагу гаспадарлівасці і плоднасці жанчыны, таксама "анёльскаму" характару. Сустракаем у тэкстах і традыцыйнае мужчынскае меркаванне ("Як дзве бабе": *А сама ж такая хароша, як пончык, румяная; я, стары, на яе наглядзецца не магу. Не то, што тая тычка Агата, яе толькі на полі, як пудзіла, паставіць* (135)).

Як бачна з вышэй прыведзеных цытат, калі гаворка ў аповедах вядзецца пра дзявочую прыгажосць, то перавага аддаецца стройнасці, жаночая ж прыгажосць патрабуе ўзбуйнення формаў. Стэрэатып прыгажосці мяняецца ў залежнасці ад узросту і статусу жанчыны, таксама ад полу апавядальніка.

Што да апісанняў **знешнасці мужчын** у зборніку, то яна падаецца кароткімі заўвагамі: падкрэсліваецца іх статнасць, дужасць, часам прыгажосць (*Ну, у свой час быў ён відны хлопец, гжэчны. Было на што прынамсі паглядзець, абы толькі рот не раскрыў* (137). – "Блудная дачка"; *...Жорка, як малява-*

ны, высокі, чарнявы (151). – “На Паторцы”; *Янак Барысюк быў мацак ад малога. Як нейкі казачны волат, рос ён не па днях, а па гадзінах* (100) – “Моцны Янак”.)

У паняццях жаноцкасць/мужчынскасць, якія усё яшчэ палярызуюцца ў масавай свядомасці, адлюстраваны нарматыўныя эталоны ідэальнага мужчыны і ідэальнай жанчыны пэўнага грамадства ў пэўны час. Створаныя М. Лукшай гендарныя стэрэатыпы далёкія ад ідэальнасці. Разам з тым асабовыя якасці прадстаўніц старэйшага пакалення ў творах пісьменніцы ў большасці сваёй блізкія да ідэальных. Гэта – адданасць, вернасць, сціпласць, цярплівасць, памяркоўнасць, непатрабавальнасць. Варта сюды дадаць і незвычайную працаздольнасць. Што да маладзейшых прадстаўніц прыгожай паловы, то ўсё не так адназначна.

Яркім прыкладам фарміравання гендарных стэрэатыпаў, што бяруць свой пачатак у Біблii, з'яўляецца апавед “Скарб”. Твор ілюструе трансляцыю новым пакаленням міфа пра першародны грэх і яго ўплыў на полавую самаідэнтыфікацыю, гендарны светапогляд гераіні: *Дзед Дарафей быў у гэтым упэўнены – ва ўсім віна кабет. І войны праз тое, гаварыў* (***а мне, адзінай дзяўчынцы ў кампаніі яго слухачоў, было вельмі прыкра, і мне хацелася быць хлопчыкам*** (вылучана намі – *Т.Ф.*), *што бабы хочуць кіраваць светам: давай ім аздобы, давай ім футры звяроў, давай грошы!* (155)

Даследчыцы-сацыёлагі А. Здравамыслава і Г. Цёмкіна зазначаюць[16], што палітыка Саветаў у адносінах да сям'і/шлюбу не спрыяла яго ўмацаванню, рабіла невыносным сумеснае пражыванне, выхоўвала безадказных мужчын, якія шукалі каханне па-за сям'ёй, не абцяжарвалі сябе

[16] Е.А. Здравомыслова, А.А. Тёмкина, *Государственное конструирование гендера в советском обществе*, “Журнал исследований социальной политики” 2003, т. 1 (3/4), с. 299–321, [online], http://ecsocman.hse.ru/data/072/627/1219/zdravomyslova_temkina_gosudarstvennoe_konstruirovanie.PDF, [доступ: 14.01.2018].

матэрыяльнымі клопатамі пра яе дабрабыт (яркі прыклад мастацкага асэнсавання гэтай праблемы сустракаем у сучаснай беларускай мужчынскай літаратуры – кніга Г. Далідовіча “Жар кахання”, і ў аповесцях і рамане А. Брава). *Пабудова новай дзяржавы патрабавала ад мужчын энергіі, якую яны маглі б аддаваць сям'і, дапамагаць жонкам у выхаванні дзяцей і хатняй гаспадарцы, што не спрыяла б адчужанасці*[17].

Памежцы, у адрозненне ад савецкіх беларусаў, не адчулі на сабе пастаяннага ўмяшання ў прыватнае (і, адпаведна, шлюбнае) жыццё праз грамадскія арганізацыі. Але і ў Заходняй Беларусі, з іншым укладам жыцця, як сведчыць проза М. Лукшы, амаль не сустракаюцца шчаслівыя сем'і.

Мужчынам, як правіла, у якасці асноўных адводзяцца прафесійныя ролі, але гэта мала тычыцца герояў М. Лукшы. Прадстаўленыя пісьменніцай стэрэатыпы мужчынскасці (як і жаноцкасці) адносяцца ў асноўным да адной сацыяльнай групы – вясковых гаспадароў, што розняцца ўзростам і атрыманай (або не-) адукацыяй, і размяжоўваюцца ў суаднесенасці з традыцыйнымі сацыяльнымі ролямі (муж, бацька, сын) патрыярхальнай культуры. Сярод іх:

1) **Састарэлыя гаспадары пры жонках ці ўдаўцы**, для якіх зямля была і засталася найбольшай каштоўнасцю, сэнсам жыцця; з-за яе памераў, якасці, межаў не раз папсавалі яны сабе, а часам і аднавяскоўцам здароўе:

> Пабіта была раней тая зямля на вузкія палоскі, падзелена паміж ваякамі-суседзямі, параскіданы ўчасткі былі па ўсёй аколіцы. Каця з Федзем мелі наддаткі нават ля ўрочышча Зазулін Кут. Усюды гані каня, закідай рубель на абы дзве капіцы сена. Больш клопату, чым прыбытку. Калі чвэрць веку таму пачалася камасацыя грунтаў, перасварыла яна ўвесь народ. Нават не ведалі, што ў людзях аж столькі злосці сядзіць! Павылазілі з забыцця старыя беды і жалі, нават здавайны і бе-

[17] Э.М. Томпсан, *Песняры імперыі...*, с. 332.

жанства, нейкія крыўды-болі стрыечных прадзедаў, забойства сабакі, украдзеная ў дваюраднага дзеда нарачоная... Сваркі і камісіі цягнуліся гадоў за дзесяць. Адзін аднаму то прыворваў мяжу, іншы зноў улазіў на свой дагледжаны чарназёмны кавалачак, то чакаў ля каменя на раздарожжы, каб палічыцца без слоў, але красамоўна (77). ("Тры вёскі, тры палоскі"); Цераз плот суседзямі ёсць Борка і Зюня. Не яднае ён іх, той плот, аднак, а раздзяляе. Па-першае, невядома, на чыёй частцы ён стаіць. Борка цвердзіць, што гэта ў ягоны агарод убіў слупы Чортаў бацька, а Зюня, са свайго боку, праклінае Кастэнцікавага продка, які нахабна ўрэзаўся на паўметра ў яго садок (78–79). Самі яны ўжо засталіся са сваім плотам. Абое на пенсіі, здалі дзяржаве свае гаспадаркі. А для чаго так біліся? (81) ("Як Кастэнцік з Чортам за зямлю біліся").

А то і пазбаўлялі самога жыцця: *Добры быў чалавек "Чорны" Андрэй, разумны, гаспадарлівы, ласкавы для сямейнікаў, людскі для чужых. Але ці кожнаму дагодзіш – падклаў нейкі сучын сын, меркавалі людзі, што Развярыкаў Іван, агонь пад клуню, усё з нянавісці, і пагарэла ўсё – і жывіна, і машыны ўсе найлепшыя ў вёсцы, і будынкі ўсянюткія датла, і малыя падушыліся, схаваўшыся ад полымя ў шафу* (...). *Андрэй сканаў па дарозе ў бальніцу* (61–62) ("Русалчын дом").

З іх адыходам адыходзіць і пэўны ўклад жыцця, звязаны з працай на зямлі.

Апавядальная гісторыя "Сасанна" (паводле жанравага вызначэння А. Макарэвіча) падае, як выключэнне сярод узроставай катэгорыі, вобраз "гаспадара" – парабка на сваёй гаспадарцы: (...) *скажаш падмяці ток, то падмяце, ідзі паары – то выарэ як пападзе...* (92). Падобны вобраз / стэрэатып ёсць і ў апавяданні "Ратунак", толькі герой там папсаваны вайной, з якой вярнуўся *весь апухлы, у кастрычніку, дзіўны якісь, такі прыбіты* (...) *Такое путо было з яго, не да жыцця...* (52–53). У гаспадарцы з яго ніякай карысці, аднак ён пакідае за сабой права кантраляваць жонку і нават "выхоўваць" яе кулаком.

Вобразы састарэлых **удаўцоў** характарызуць наступныя цытаты з твораў: *Мужчына ў гадах, калі траціць блізкую асобу, якая была яго апорай і шмат у чым выручала ў жыцці, часам у новай сітуацыі ніяк не можа дайсці да сябе* (25) ("Марысенько, не ўмірай"); *Праўду кажуць, што самотная старая жанчына лепш дасць сабе неяк рады* (9) ("Не мела баба... дзеда").

Як правіла, старыя мала былі патрэбныя нават дзецям, рэдка імі наведваліся. Крайнім выпадкам занядбанай, недагледжанай старасці з'яўляецца аповед "Хата з краю": *Цяжка было разагнуць Лявона Кватькоўскага, каб памыць, адзець у чыстае і пакласці ў труну. Заснуў навекі, як сядзеў за сталом.* (...) *Прасядзеў так нябожчык тыдзень, пры запаленай лямпе, угледаючыся ў шыбы, зарослыя марознымі кветкамі* (87–88). Паказальна, што герой аповеда быў шматдзетным – дванаццаць дзяцей – бацькам, пры гэтым увесь негатыў ад складзенай сітуацыі ў тэксце кладзецца на "бліжэйшую" нявестку (заначым, не сына), што ўказвае на традыцыйнае стаўленне да жанчыны і падкрэслівае адведзеную ёй грамадствам функцыю догляду не толькі за дзецьмі, але і за хворымі, і за старымі. А "праяўленнем любові" да бацькі ўсіх дзяцей стаў надмагільны помнік: *І які помнік бацьку ўзвялі – граніт, залатыя літары, верш* (88). Сустракаюцца ў творах і вобразы-выключэнні. Так, жанчыны захапляюцца ўдаўцом Анісам ("Чалавечыя словы"), які *дае сабе раду ў хаце*: *Здаецца, хоць стары, палінялы, а ўсё ж удавіцы з чатырох навакольных вёсак, будзе з два тузіны, на Аніса пазіраюць і ў самоце ўздыхаюць* (138).

2) **Сярэдніх гадоў мужчыны, ці наогул маладыя, што засталіся на гаспадарцы.** Як правіла адзінокія ці разведзеныя (але з аднолькава неўладкаваным асабістым жыццём), пацяху співаюцца і закідваюць гаспадарку. Іх вобразы прадстаўлены ў такіх творах, як ("Вазьмі знайдзі ты тое шчасце", "Тры вёскі, тры паласкі", "Горкая вада", "Яська з-пад бору", "Моцны Янак", "Ёзік", "Панас"). І толькі ў Федзіка пакуль ёсць яшчэ надзея ўладкаваць сваю будучыню ("Федзік").

Адной з прычын гендарнага дысбаланса ў заходнебеларускіх вёсках, падаецца, з'яўляецца патрыярхальны ўклад жыцця, пры якім спадчына (гаспадарка) традыцыйна дастаецца сыну. Вобразы сыноў, як правіла малодшых, якія засталіся на бацькоўскай гаспадарцы (як варыянт – "неўдалоты" – сыны якія не змаглі адаптавацца ў гарадской прасторы), аднак не могуць знайсці сабе гаспадыню ў вёсцы з-за адсутнасці такой (а гарадская ў вёску працаваць не паедзе без нейкай асаблівай на тое прычыны), прадстаўлены ў шматлікіх апавяданнях М. Лукшы. Як прыклад, "Моцны Янак": *Вучыцца далей пасля пачатковай школы Янак не збіраўся (прынамсі, нікому пра гэта не казаў), хоць закончыў яе ў час і без двоек. Меў жа быць гаспадаром! – так рашылі бацькі* (101).

Як ужо акцэнтавалася, аўтарка прэзентуе толькі адну сацыяльную групу, вясковых гаспадароў/гаспадынь. Як жанчын, так і мужчын нейкіх іншых прафесій у творах практычна няма. Толькі ўзгадваюцца дзеці (часцей унукі), якія вывучыліся (па-польску), атрымалі пэўныя спецыяльнасці і выехалі ў гарады, а то і за мяжу: *Пайшлі дзеці ў свет, іншага шчасця шукаць*, бо што для іх *тая зямля, за якую старыя так грызуцца* (78).

Варта таксама зазначыць, што сярод мужчынскіх вобразаў, рэпрэзентаваных пісьменніцай, ніводзін не раскрыты ў ролі бацькі, што дае падставу меркаваць пра малы ўдзел мужчын у выхаванні ўласных дзяцей. Больш выяўлены яны ў сацыяльных ролях мужа і гаспадара, часам сына, які альбо пашанотна ставіцца да бацькоў і іх спадчыны, альбо прапівае бацькоўскую гаспадарку.

Адметнасць твораў М. Лукшы ў тым, што чытач, сустракаючыся з гераіняй/героем тут і цяпер, даведваецца практычна пра ўсю гісторыю яе/яго жыцця, пераказаную апавядальнікам (у большасці выпадкаў жанчынай), але без матывацыі ўчынкаў гераінь/герояў, без залішняй эмацыянальнасці. Магчыма таму, што тое, аб чым апавядаецца,

адбылося даўно. Эмоцыі "перагарэлі" і "пераплавіліся" ва ўспамін. А дзякуючы рэтраспекцыі, часавая прастора твораў аналізуемага зборніка ахоплівае практычна ўсё мінулае стагоддзе (а часам адкрывае чытачу і больш далёкую гісторыю памежнай зямлі). Таму прадстаўленыя ў кнізе М. Лукшы "жаноцкасці"/"мужчынскасці" выяўляюць панарамную карціну жыцця заходнебеларускай вёскі XX стагоддзя, замацаваных у ёй гендарных стэрэатыпаў. Гэта не тычыцца ўсяго зрэзу грамадства, а толькі той яго катэгорыі, што жыла ў вёсках, захоўваючы сялянскі лад жыцця, не давяраючы жыццю ў гарадскіх "блёках".

ЧАСТКА
ТРЭЦЯЯ

ЛІРЫЧНАЯ АЙЧЫНА
“КАЛЫШАШСЯ Ў НАПЕВАХ ПЕСНІ РОДНАЙ”

Ірына Бароўская
Гомель

Фальклорныя вытокі творчасці Алеся Барскага

Найперш трэба ўзгадаць аб узаемадзеянні з беларускай народнай творчасцю доктара філалагічных навук, прафесара Варшаўскага ўніверсітэта Аляксандра Баршчэўскага, дзейнасць якога шмат у чым папярэджвала і плённа ўзбагачала творчыя набыткі адметнага паэта, публіцыста, драматурга, празаіка Алеся Барскага. Непасрэдна даследаванню нацыянальнага фальклору прысвечаны наступныя працы вучонага: "Historia literatury białoruskej, cz. 1. Folklor", Warszawa 1976; "Białoruska obrzędowość i folklor Wschodniej Białostocczyzny. Narodziny, wesele, śmierć", Białystok 1990. Пра спецыфіку апошняй, яе змест і відавочную значнасць для духоўнага жыцця рэгіёна (і не толькі) сведчыць анатацыя да манаграфіі:

> Кніга даследчыка фальклору, выкладчыка Варшаўскага універсітэта Аляксандра Баршчэўскага прысвечана даследаванням традыцый і абраднасці беларусаў, якія пражываюць ва ўсходняй частцы Польшчы, на Беласточчыне. Самабытная культура народа асвятляецца праз прызму каляндарна-радзінных свят і абрадаў. Дакладна аналізуюцца захаванні і вераванні, традыцыі, рытуалы і забабоны, звязаныя з трыма асноўнымі этапамі жыцця чалавека – ад нараджэння, праз вя-

селле і да смерці. У кнізе сабраныя прыклады вуснай народнай творчасці, звязаныя з канкрэтнымі этапамі жыцця і з сямейна-родавымі святамі і ўрачыстасцямі. Змешчаны тут і парады, якіх прытрымліваліся многія пакаленні, ды зроблены аналіз чалавечых суадносін, захаванняў, рытуалаў. Кніга будзе цікавай як для спецыялістаў, так і для ўсіх, хто цікавіцца культурай і традыцыяй роднага краю[1].

Шэраг артыкулаў, у прыватнасці "Хрэсьбіны і дзіцячы фальклор", "Фальклор з Бабро́ўнік", "Фальклор адной сям'і", "Абрады беларусаў, звязаныя з нараджэннем і хрышчэннем", "Вячоркі" і многія іншыя, надрукаваны ў "Беларускіх каляндарах", штотыднёвіку "Ніва", кнігах выбранага, анталогіях, матэрыялах навуковых канферэнцый, якія выходзілі як у Польшчы, так і ў Беларусі. Гэтыя даследаванні значна ўзбагацілі не толькі беларускую, але і славянскую фалькларыстыку і этнаграфію, прычым не толькі ўвядзеннем новых фактычных артэфактаў, але найперш глыбокім і дасканалым іх прачытаннем. Шмат прац паэта і вучонага ў адной асобе прысвечана даследаванню спецыфікі мастацкага фалькларызму, г.зн., выкарыстання паасобных вобразна-выяўленчых сродкаў і мастацка-стылёвых прыёмаў народнай творчасці ў мастацкай літаратуры.

Аляксандр Баршчэўскі – рамантык у жыцці, можа таму ён вельмі цэніць рамантызм як мастацкі напрамак у літаратуры і мастацтве, што асабліва праявілася пры даследаванні спецыфікі твораў яго слыннага цёзкі, пісьменніка XIX стагоддзя Яна Баршчэўскага. Так, наш сучаснік справядліва зазначае, што, нягледзячы на выхаванне польска-беларускага паэта ў Полацкай іезуіцкай акадэміі на ўзорах класіцызму, ён, *дасягнуўшы інтэлектуальнай сталасці, душой і сэрцам далучыўся да рамантычнай ідэалогіі, якая з мясцовай беларускай*

[1] Aleksander Barszczewski, *Białoruska obrzędowość i folklor Wschodniej Białostocczyzny. Narodziny, wesele, śmierć*, Białystok 1990.

народнасці, а не з далёкіх і высокіх старажытных прынцыпаў чэрпала сваё натхненне[2].

Рамантыкі заўжды ідэалізавалі родны край, прыпісваючы яму толькі тое, што прыгожае, выключнае і – у разуменні аўтара – вечнае. Следам за Янам Баршчэўскім, а таксама многімі пісьменнікамі XX стагоддзя, ён параўноўвае Беларусь з жыватворнай крыніцай, якая заўсёды вабіць і гоіць тую смагу, што мучыць і стамляе чалавека, адарванага ад радзімы. Аляксандр Баршчэўскі развівае падобны зыходны тэзіс і метафарычна сцвярджае, што Ян Баршчэскі – рамантык, як падарожны ў час спёкі, цягнецца да крыніцы народнасці, асабліва да беларускай фантастыкі і міфалогіі. І ў гэтым працэсе не толькі ніколі не пасмейваўся з народнай наіўнасці, але выразна атаясамліваўся з беларускім народным светапоглядам і ўспрымаў яго як здаровую праяву і арыгінальную філасофію мясцовага люду, у чым у выключнай ступені праяўляецца цесная сувязь з рамантычным светаадчуваннем і светаўспрыманнем. Характэрна, што Аляксандр Баршчэўскі даказвае не толькі сялянскі пачатак нацыянальнай фантастыкі, але і доказна паказвае яе шляхетныя карэньчыкі. Падобную схільнасць нельга растлумачыць толькі вучобай, арыентацыяй на адпаведныя літаратурныя ўзоры, але найперш спецыфічнасцю творчай натуры чалавека-творцы, складам ягонага ўнутранага сусвету. Пісьменнікі заўсёды вылучаюцца абвостранасцю ўспрымання свету, чуйнасцю душы, рамантычным сузіраннем рэчаіснасці. Як згадвае наш сучаснік, *з ранняга дашкольнага дзяцінства захаваліся ў маёй свядомасці т. зв. "пярэпалахі". Былі яны звязаны са станам маёй душы. Начамі ў час сну наведвалі мяне ведзьмы, чэрці, разбойнікі. Усё гэта вылівалася ў нер-*

[2] А. Баршчэўскі, *Рамантычныя прынцыпы ў жыцці і прозе Яна Баршчэўскага*, (у:) *Ян Баршчэўскі і яго час*. Матэрыялы II Міжнародных чытанняў 11–12 лістапада 1998, Полацк – Віцебск 1999, с. 15.

вовыя спалохі. Маці, кіруючыся адвечным фальклорным звычаем, "сеяла мне пярэпалахі"[3]. Пра сваю выключную фантазійнасць ён згадвае і ў апісанні цікавага вясковага звычаю, які называўся вячоркамі: *Я быў у тыя часы хлапчуком і асаблівага ўдзелу ў шароўках не браў, аднак на вячорках прысутнічаў. І, вяртаючыся дадому, каб не паказаць, што баюся, голасна свістаў. Страшней было ў сенях сваёй хаты, бо здавалася, што з падстрэшша скочыць на галаву нябожчык або чорт*[4].

Ці не гэтым вопытам дзяцінства тлумачыцца тая павышаная ўвага да народнай казкі, якая характарызуе творчыя зацікаўленасці пана прафесара?! Так, Аляксандр Баршчэўскі выбраў са збору Міхала Федароўскага нацыянальныя казкі і пераклаў іх на польскую мову пад даволі спецыфічнай назвай "Diabelskie skrzypce. Baśnie białoruskie" (Warszawa 1973). Гэтыя казкі выключна адметныя: яны зусім непадобныя на прылізаныя і адрэдагаваныя нібыта народныя першаўзоры, якія актыўна выдаваліся ў сучаснай Беларусі за сапраўдныя і выключна аўтэнтычныя. Яны больш блізкія да твораў братоў Грым і Ш. Перо, да рэдагавання і перапрацовак, якія ўнеслі асветнікі і сентыменталісты, бо ў іх захаваны першароднае зло і жорсткасць. У якасці прыкладу можна згадаць казку пра мядзведзя, які злавіў у лесе дзяўчыну, жыве з ёю як з жонкаю, мае агульных дзяцей, але калі тая ўцякае, то ён раздзірае дзетак і сыходзіць у лес. Пра тое, што гэтая зацікаўленасць не спарадычная, сведчыць і той факт, што вучоны выдаў на польскай мове зборы ўкраінскіх народных казак ("Zaklęte barwy stepu. Baśnie ukraińskie", Warszawa 1987); расейскіх ("Mocarni czarodzieje. Baśnie rosyjskie", Warszawa

[3] А. Барскі, *І толькі ў мове роднай буду вечны... Вершаваныя творы*, Warszawa 2015, с. 70.

[4] А. Барскі, *Выбраныя творы*, Мінск 2011, с 108.

1984); беларускіх (“Niewyczerpany dzban. Baśnie ziemi mińskiej, smoleńskiej, mohylewskiej, grodzieńskiej i Polesia”, Warszawa 1976); (“Diabelskie wesele: bajki z Polesia”, Poznań 2013). Выкладчык універсітэта, прафесар, ён шукае тое агульнае, што яднае братэрскія славянскія народы:

Славянскі свет
раскінуў крылы,
Абняў грамадныя абшары,
Папрыгажэў,
Узмоцніў сілу;
Тут ёсць дзе жыць,
І ёсць дзе марыць[5].

Але не толькі значным маральна-філасофскім пачаткам вызначаецца народная спадчына. Вялікую паэзію бачыць даследчык і ў нашых дасканала распрацаваных абрадах. *Жніво калісьці цягнулася некалькі тыдняў. Але ж які гэта быў прыгожы каларытны спектакль, святочны рытуал. Зажыналі жыта ў акрэсленыя дні – у ніякім выпадку не ў панядзелак – апраналі свежую бялізну, спявалі песні, цалавалі першую нажатую жменю збожжа*[6], – так успамінае паэт сваё маленства. Як і многія рамантыкі, ён супроцьпастаўляе мінулае сучаснаму дню. І падобнае параўнанне амаль заўсёды не на карысць нашай рэчаіснасці: *Сёння свайго роду ідэалам стала ідэя – абы хутчэй. А куды хутчэй? Хутчэй у магілу. Стрымгалоў імчымся да смерці*[7].

З рамантыкамі А. Баршчэўскага звязвае прызнанне таго, што народная творчасць, паводле ягоных слоў, з’яўляецца *галоўнай крыніцай рамантычнага натхнення ды творчай інспі-*

[5] Алесь Барскі, *І толькі ў мове роднай буду вечны..., Вершаваныя творы*, с. 25. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

[6] Аляксандр Баршчэўскі, *З пабачанага і перажытага. Абразкі, артыкулы, дарожныя нататкі*, Мінск 1992, с. 61.

[7] Тамсама.

рацыі для пісьменніка. А таксама шырокае выкарыстанне пейзажу, квяцістаць і яскравасць паэтычнай стылістыкі, частае ўжыванне сімвалаў, алегорыяў і ўвасабленняў[8].

Усё гэта знайшло яскравае выяўленне ў паэзіі Алеся Барскага, пачынаючы з яго першых вершаў, што пабачылі свет у адным з красавіцкіх нумароў штотыднёвіка "Ніва" ў 1959 годзе. І вось ужо шэсць дзесяткаў гадоў ён працягвае будову космасу беларуса, плённа развіваючы традыцыі далёкіх прашчураў, ананімных стваральнікаў нацыянальных шэдэўраў. Алесь Барскі не імкнецца пісаць сваю радаводную ў палацах, не шукае панства ў папярэдніках сярод князёў і шляхты. Ён не саромеецца прызнацца, што паходзіць з сялян. І нават гэтым ганарыцца, бо мае, як і шляхта, уласны герб, у якім заўсёды сонца й вецер. Паэт голасна ўсклікае, што першыя свае крокі *рабіў у зялёнай калысцы з лугоў, прыкрытай блакітам высокім, сярод дрэў – гаманлівых багоў* (311). У калыску назад не вернешся, вось чаму яму наканавана несці свой вясковы боль усяму свету. З гэтага часу ён становіцца *паслом ракіт і лозаў, беластоцкіх ветраў і ліўняў* (404) у гэтым такім неспакойным і супярэчлівым сусвеце.

Кожны з беларускіх паэтаў ўсхваляе сваю маленькую радзіму, бо зямля ў нас такая спеўная. Максім Танк уславіў Нарач, Аркадзь Куляшоў – Бесядзь, Барадулін з Броўкам – Ушаччыну. Афіны Алеся Барскага – родная Белавежа:

Дзе тыя Бандары?
Пытаць усё жыццё
Я буду.
У іх мой бацька жыў

---

[8] Аляксандр Баршчэўскі, *Рамантычныя ідэалы і прынцыпы ў баладных паэмах Яна Баршчэўскага, змешчаных на старонках альманаха "Незабудка"*, Ян Баршчэўскі: Дыялог з часам і ў часе. Матэрыялы III Міжнародных чытанняў, 15–16 снежня 2000, Віцебск 2002, с. 10–13.

І мая маці.
О вечныя распяцці
І скрыжаванні!
З усіх маіх жаданняў
Хай споўніцца адно:
Маё акно у сад,
Мой язмін пад акном
Матчынныя вячэрнія малітвы (43)

Трэба ўсё ж такі пагадзіцца з галоўнай высновай – тут зямля незвычайная. Па ёй маленькі Шурык бегаў босы, вось чаму ў ягоных нагах, галаве і руках ёсць сокі роднай глебы, пахі хлеба, водар лугу, вільгаць Нарвы – роднай рачулкі. Усё з зямлі ён увабраў у сваю кроў, *калі сярод вясны і лета хадзіў без ботаў сярод людзей, дзе кожны ў душы – паэт* (404). Паэзія для Алеся Барскага – справа ўзнёслая, боская і, адначасова, зусім зямная. Вось чаму лірычны герой нават просіць узяць яго сэрца, *выткнуць промнямі, пасадзіць у глебу, і ўзыдзе яно сонечным хлебам, найлепшай з усіх паэзіяй* (249). Лірычнаму герою паэзіі Алеся Барскага здаецца, што *пчолы расклявалі сонца і носяць у вуллі*. І гэта прыводзіць да парадаксальнай высновы – *Больш будзе мёду, Больш будзе паэтаў* (233). Нават поле ўспрымаецца *вялікай майстэрняй, дзе сонца разцамі праменняў разбяраць калоссем твары* (249). Толькі тут паэт успрымае сябе па-сапраўднаму шчаслівым, і хоча падзяліць гэтае шчасце па-роўнаму, як дзеліць яго між каласоў поле.

У вершы “Новы год” (“Беларускі каляндар на 1974 год”) паэт усклікае: *Мы, як язычнікі, зямлю мы просім, Каб быў і дождж, і сонечнасць, і вецер* (270). Як далёкія прашчуры, ён шчыра пакланяецца сонцу, што дазваляе яму стаць воламам, *бо да сонца й зямлі дастаю адначасна рукамі* (318). Нават аблічча самага роднага чалавека на свеце параўноўваецца з крыніцай святла і спагады:

Твой твар быў сонцам
Над маёй калыскай,
Якое кранаў рукою,
Якому прыглядаўся блізка (25).

Бацька Максіма Багдановіча, вядомы фальклярыст і этнограф А. Я. Багдановіч, у сваёй славутай працы "Пережитки древняго миросозерцания у белоруссов" (1895) пісаў пра важнасць сонца ў абраднасці нашага народа: *Белоруссы, как народ преимущественно земледельческий, в своих воззрениях, обрядовых песнях и празднествах сохранил немало таких характерных особенностей, которые являются видимым отражением солнечного культа... Древние празднества в честь солнца, связанные с весенним и осенним равнодействием, с зимним и летним солнцестоянием, и теперь отбываются в Белоруссии*[9]. І гэта ў пэўнай ступені належыць не толькі людзям, але і ўсяму жывому на гэтай паэтычнай зямлі. Так, А. Барскі паказвае зайца, які, *заглердзеўшыся на сонца агністае, / што паўзло праз кусты на каленках / З галавешкай у руках агняцветнай / І паліла бярозам сукенкі, / Выганяла з дубровы лета* (295), на ўзлессі падае на калені і пачынае маліцца. Культ сонца, сцвярджае далей А. Багдановіч, пранікае глыбей і мацней у светапогляд народа, чым болей народ залежыць ад мірнай земляробчай працы, а не войнаў і рабункаў.

Многія фальклярысты падкрэслівалі, што старажытныя беларусы абагаўлялі зямлю, ваду, дрэвы і расліны. Падобныя "перажыткі" засталіся і ў XX стагоддзі. *Стыхіяй майго дзяцінства*, – згадвае паэт, – *было сеянне збожжа ў садзіку і перасаджванне маладых дрэвак, якія я прыносіў з лесу. У самым працэсе сеяння і пасадкі было нешта парываючае і прыгожае* (70). Алесь Барскі адчувае выключную паэзію прыроды і, як і далёкія продкі, спрабуе перадаць адвечную музыку пошуму

[9] А.Е. Богданович, *Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Этнографический очерк*, Гродно 1895, с. 81.

дрэў. Вось чаму апошні для яго становіцца сябрам, як у народнай паэзіі. *Найпрыгажэйшая песня і малітва, даступная чалавеку, ёсць песня і малітва лесу. Лясная песня, малітва і ціша становяцца тваёй уласнасцю. Прыстань, паглядзі, прыслухайся і задумайся над сэнсам жыцця, над яго мімалётнасцю і над вечнасцю бору! І пачуеш, што пачынаеш здаравець целам і душою. Разам з жывічнымі пахамі лес уліваае ў тваю душу нейкі нявыказаны спакой, прымірэнне са светам, веру ў сэнс нашага існавання. Тут ёсць вечнасць, якая чалавека міжволі прымушае пакланіцца. Нішто так на свеце не можа спяваць і маліцца*[10]. Вось чаму апісанне звычайнага дрэва набірае выключную прыгажосць, якім захоплены чытач: *Вербы-літанні, вербы пачуццяў, вербы жаданняў, вербы глыбокай сумоты, вербы, як крылы анёлаў журботных, вербы спакойнага вечнага лёту*. А якія паэтычныя ўвасабленні бярозкі, клёнаў, цара Белавежы – дуба! Менавіта толькі такім чынам можна дасягнуць сапраўднай нірваны: *Ціша ў цішы, гранне ў гранні*. Нібыта трапляеш у эдэмскі сад, бо *птушкі на рукі нам селі і звер падышоў палахлівы, прытуліўся да нашага шчасця* (262).

На аснове народнай мудрасці паэт стварае трыялеты "Няпраўдай цэлы свет абыдзеш, але назад не прыйдзеш болей". Шматгадовы вопыт народа, які ён засвоіў з маленства, цяпер спрабуе перадаць у адметных па форме і змесце эсэ, якім дае простыя загалоўкі: "Аб родным", "Аб цэпе і сярпе", "Аб годнасці", "Аб народнай сіле", "Аб духоўнай міласэрнасці". Са скрухай ён паказвае, як маладое пакаленне, праяўляючы сваю непрыхільнасць да духоўных вясковых каштоўнасцей, дэманстравала вялікую прыхільнасць да многіх атрыбутаў вясковай матэрыяльнай рэчаіснасці. Вось чаму вывозіліся ў гарады саматканыя посцілкі, авечыя кажухі і інш.

[10] Аляксандр Баршчэўскі, *З пабачанага і перажытага. Абразкі, артыкулы, дарожныя нататкі*, с. 50.

Фальклорная вобразнасць вызначае і паэтыку многіх твораў Алеся Барскага. Так, *каханая выходзіць з сукенкі, як ліпа з імглы выплывае, як месяц з аблокаў*, і прыходзіць да пасцелі, *як конь падыходзіць да сена* (260). Сказаць, што *Ліст падае ў труну разоры* (295), або параўнаць свабоду з нядзеляй можа толькі той, хто бачыў гэта вачыма стомленага працаўніка, які не толькі абрабляе, але і паэтызуе родную зямлю.

Анатоль Раманчук
Гродна

Лірыка Максіма Танка і Алеся Барскага: спроба тыпалагічнага параўнання

Паэзія ва ўсе часы заставалася і застаецца неразгаданай таямніцай. Раскрыццё яе сутнасці шмат у чым залежыць ад правільнага даследчыцкага шляху пад час аналізу сістэмы мастацкіх вобразаў, а таксама моўна-выяўленчых сродкаў паэта. Яшчэ выразней, як праз адшліфаваную прызму, можна ўбачыць асаблівасці мастацкага свету аўтара праз супастаўленне з іншым творцам. Мэта дадзенага кароткага даследавання – спроба пошуку тыпалагічных пераемнасцей у творчасці двух беларускіх паэтаў.

Алесь Барскі (Аляксандр Баршчэўскі, нар. у 1930 г.) – чыннік сучаснай беларускай літаратуры замежжа. Этнічны беларус па паходжанні, ён з'яўляецца грамадзянінам Польшы. Максім Танк (Яўген Скурко – 1912–1995) – адзін з самых буйных прадстаўнікоў нашай нацыянальнай паэзіі, па сутнасці класік. Таму, безумоўна, паралелі знайсці нескладана, але наша задача – высветліць сутнасную пераемнасць, прычыны яе ўзнікнення.

Паміж паэтамі – амаль цэлае пакаленне, змена грамадскіх фармацый, палітычных накірункаў і проста – рознае, хоць і суседняе, грамадзянства. Канечне, А. Барскі адчуваў ідэйна-тэматычнае і фармальнае ўздзеянне паэзіі шырока вядомага ўжо на той час савецкага літаратара. Але, думаец-

ца, куды большым і значным, асабліва на пачатку творчасці, быў уплыў самой асобы Танка, яго максімалісцкіх і адначасова вельмі простых адносін да жыцця. Натхнёны рамантык, які ў маладосці паверыў у лозунгі аб сацыяльнай справядлівасці і светлай будучыні, а ў старасці верыў у непераможную моц кахання і сяброўства. Увогуле трэба адзначыць, што постаць беларускага сучаснага класіка шмат у чым блізкая і нават узорная для Алеся Барскага. «Белавежац» на пэўных этапах літаратурнай дзейнасці свядома арыентаваўся на спадчыну нарачанскага паэта, вучыўся ў яго творчай смеласці і шчырасці. Нездарма ў зборніку «Мой бераг» ёсць верш «Нарач», які прысвечаны М. Танку. Гэта ўзнёслы і нават месцамі занадта гімнічны твор, але мы, думаецца, можам верыць у яго праўдзівасць і шчырасць самаго лірычнага героя, калі ён сцвярджае:

Цудоўны кут краіны роднай,
Людзей, прыроду, вечары і ранкі
Знайшоў у гордай і свабоднай
Паэзіі – Максіма Танка.

[3, с. 18]

Прыпамінаючы тыя часы, пасля пісьменнік будзе згадваць небывалы энтузіязм, шчырую веру ў грамадскую сістэму і дзяржаву: *Верылі, што якраз мы з'яўляемся стваральнікамі новага свету і апосталамі новага ладу. Усе мы былі здольныя падпарадкаваць свае ўласныя патрэбы інтарэсам калектыву.*

Нізка «Па слядах КПЗБ і Грамады» з першага зборніка як раз і сведчыць пра захапленне гераічным жыццём падпольшчыкаў. Герой гэтых вершаў уяўляецца нам непасрэдным удзельнікам тых падзей, калі ў 30-х гадах XX стагоддзя на тэрыторыі і нашых зямель таксама палымнела падпольнае змаганне. Ён, герой паэта іншага пакалення, – рэвалюцыянер, барацьбіт, вязень:

Суд аб’яднаў мяне з астрогам,
На пяць год цела запалоніў.
І зноў панам, дзяржаве, богу
Праз краты кідаю праклёны.

[1, с. 8]

Лірычны герой, як правіла, малады чалавек. Ён паходзіць з вёскі і ганарыцца гэтым. Атрымаўшы адукацыю, пазнаёміўшыся з рэвалюцыйнымі ідэямі, гэты юнак сам уключаецца ў барацьбу. Па сваёй ідэйнай тэматыцы дадзеныя вершы вельмі набліжаны да ранняй лірыкі Максіма Танка. Але ж М. Танк сам перажыў і адпакутаваў практычна ўсё, пра што пісаў. Беластоцкі пісьменнік толькі дзякуючы мастакоўскай фантазіі і сіле творчага таленту можа пранікнуць у адчуванні свайго героя. Часамі яму гэта ўдаецца, а ў некаторых выпадках, здаецца, паэт не адкрывае нічога прынцыпова новага:

Я перамогу пешчу сэрцам,
Прамень надзеі не сканаў.
Хай прыйдзе радасць і бяссмерце
У гулкім звоне кананад.

Час і эпоха прымалі такія вершы, але тая ж эпоха, сыходзячы, шмат чага за сабою пацягнула ў нябыт, і мастацкіх твораў таксама. На нашу думку, маладому паэту хацелася такой жа актыўнай і рызыкоўнай дзейнасці, але грамадскія праблемы былі ўжо іншыя. А стварыць псіхалагічна дакладны партрэт не хапала мастакоўскага і жыццёвага вопыту.

Паралелі з заходнебеларускім паэтам-рэвалюцыянерам адчуваюцца пастаянна. Танкаўскі куст пахучага бэзу ўспамінаецца, калі, напрыклад, чытаеш наступныя радкі:

Учора першы раз з-за кратаў
Лістом дыхнула восень жоўтым.
Запахла лесам, сенам, мятай...
Пачуцці папаўзлі натоўпам.

[1, с. 9]

Ранняя паэзія «белавежца» была больш сцвярджальнай, чым праблемнай. Творца вуснамі свайго героя прамаўляў бясспрэчныя ісціны, апантана даказваў іх, верыў у сваю праву і ў свае ідэі.

У семідзесятыя, калі Максім Танк выйшаў на новыя абсягі творчасці, паэтыка "белавежца" таксама змяняецца. І выклікана гэта аб'ектыўнымі прычынамі, а не асабістымі літаратурнымі сімпатыямі. Змены ідуць у глыбіню, лірычны герой засяроджваецца на пошуках адказу на самыя балючыя пытанні часу, на асэнсаванні актуальных грамадска-патрыятычных і сацыяльных праблем рэчаіснасці, глыбокім выяўленні духоўна-псіхалагічнага свету свайго сучасніка. Таму ў мастацкім вобразе суадносяцца канкрэтнае і агульнае, прыватнае і агульначалавечае. Непарыўная повязь з зямлёй, бацькоўскім домам выявілася ў паэтычных радках, што натхнёна гучалі на роднай беларускай мове.

Мне сёння лягчэй уявіць,
У чым сіла традыцый і спадчын.
Спеў парога астаўся ў крыві,
Бо ён родны, ён бацькаў, ён матчын.

[1, с. 21]

Так прызнаваўся малады паэт у вершы, які прысвяціў сваім бацькам. А зусім немалады Танк у свой час пісаў:

Бальшак бярозавы пралёг
Удаль за межы небасхілу,
Дзе ў кожнага ёсць свой парог,
Ці папялішчы, ці магілы...

[4, с. 19]

Канец 60-х–70-я гады ў лірыцы А. Барскага пазначаны актыўнымі творчымі пошукамі, шмат у чым арыентаванымі на наватарскую паэзію М. Танка, які прыкладна ў гэты перыяд з «другім дыханнем» сягаў да вяршынь майстэрства. Тыпалагічна набліжанымі выглядаюць вершы з характэр-

німі структурна-кампазіцыйнымі прыёмамі: сінтаксічным паралелізмам, градацыяй, рытарычнымі запытаннямі і інш. Ці не пераклікаецца верш А. Барскага *Паэтычнае слова* з класічнай *Роднай мовай* М. Танка?

Паэтычнае слова – звінячы асколак,
Адломаны з песні птушынай,
З далёкіх, паднебных, яскравых вясёлак,
З сардэчнай пяшчоты матчынай.
Са славы мінулай.
І з сённяшняй славы,
І з гора, і зораў
І з сэрца, з кветак.

[2, с. 28]

І безумоўна, чытач адчуе знаёмыя рытмы ў выбудоўванні радка, а галоўнае – у стварэнні эмацыянальна-вобразнага малюнка, убачыўшы наступныя словы:

Колькі раз рукі маці прагналі трывогу,
Колькі раз паказалі ў шчасце дарогу,
Колькі раз адагналі з парога вы погляд.

[3, с. 80]

У высокім і чыстым сугуччы яднаюцца не толькі мастацка-творчыя прынцыпы, але і філасофска-светапоглядныя пазіцыі. Пазітыўным жыццесцвярджальным тонусам, верай ў перамогу дабра і красы, гуманістычным пафасам творчасці падтрымлівае танкаўскую ліру паэзія «белавежца». Крылатымі сталі шматзначныя радкі верша М. Танка:

Непакой за цябе, зямля мая,
За твой ураджай, спакойны сон,
За дрэва кожнае ў гаях,
За весніх песен перазвон,
Непакой за цябе, зямля мая, –
Мой хлеб надзённы

[5, с. 480]

Усё жыццё паэт пражыў з “апаленым” (не апальным) сэрцам. Іншым людзям, калегам па пяру, сябрам-прыяцелям неяк атрымоўвалася прывыкнуць, агрубець, абараніцца ўласным панцырам, А Танк тварыў кожны раз нанова, калі зноў і зноў – па-жывому. І гэты чалавек, з цяжарам славы і ўлады, застаўся, як адзначалі практычна ўсе, хто яго ведаў, верны сабе. Верны роднай грудцы зямлі, хлебу надзённаму, дарозе, закалыханай жытам, змучаным рукам бабкі і маці, ранам старых сяброў, запаветным успамінам і марам, вечнай красе і вечнаму каханню. Таму заканамерна, што паэты наступных пакаленняў апрабоўвалі тыя ж шляхі:

Мая паэзія – мой абавязак
Перад зямлёй і перад родным словам.
Стаяць паэмы і бяроз і вязаў,
Складаюцца на вечную аснову.
Айчына – незаменная ніколі,
Найбольшы з скарбаў, дадзеных нам лёсам.
Вялікаю паэзіяй ёсць поле
І чыстыя бясхмарныя нябёсы.
Выходжу ў поле, кланяюся ніве,
Словы шапчу аб шчасці чалавечым,
І толькі ў мове роднай я шчаслівы,
І толькі ў мове роднай буду вечны.

[2, с. 47]

Кожны мастак на пэўным этапе творчасці як бы спрабуе прыдумаць сваё, умоўнае жыццё, са сваімі законамі. Таму паэт усё часцей выкарыстоўвае свабодны верш – *верлібр*. Гэты верш блізкі да прозы сваёй формай і нясе грунтоўную філасофскую думку ці праблему. Такую паэзію называюць *роздумнай*, *філасофскай*, *аналітычнай*. Да яе прыйшоў, ці хутчэй – вярнуўся Максім Танк. Да яе звярнуліся многія іншыя беларускія паэты.

Кнігі А. Барскага васьмідзесятых гадоў прадстаўляюць зусім іншага чалавека. Гэта мудры і таму больш спакой-

ны сучаснік. Ён шмат перажыў і перабачыў. Дзяцінства яго апаліла вайна, юнацтва прыпала на складаныя часы, у маладосці ён шчыра працаваў і тварыў. Былі поспехі і былі, безумоўна, страты. За гэты час сусветная цывілізацыя не раз ставіла чалавецтва ў катастрафічныя ўмовы, не раз узнікалі пагрозы і прыродзе, і культуры. У вершах мы не знойдзем біяграфічных эпізодаў, але адчуем, як духоўна багаты чалавек перажывае ўсё, што пакінула след у яго свядомасці. Таму настрой верша можа быць вельмі песімістычным:

Жыццё нейкі фатум звязаў.
Усё гэта попел,
Усё гэта зман –
Багаты мы толькі
Убоствам сваім.

[2, с. 9]

Так сцвярджаецца ў кнізе-паэме "Блізкасць далёкага". Але заўсёды такім настроям будзе супрацьпастаўлена жыццядайная сіла мастацтва. Можна шмат у чым расчаравацца, ад усяго стаміцца, але само жыццё застанецца вечным. Таму, азірнуўшыся і ўдумаўшыся, можна працягваць свой шлях далей.

Літаратура

1. Барскі А. Белавежскія матывы. – Беласток: БГКТ, 1962. – 199 с.
2. Барскі А. Блізкасць далёкага. – Беласток: БГКТ, 1983. – 106 с.
3. Барскі.А. Мой бераг. – Беласток, 1975. – 190 с.
4. Танк М. Збор твораў у 6 тамах. Т. 2. Вершы, паэмы. 1945–1954. / М. Танк. – Мн., 1979, 298 с.
5. Танк М. Збор твораў у 6 тамах. Т. 4. Вершы. 1964–1976. / М. Танк – Мн., 1979., 305 с.

Алена Міхалевіч
Мінск

Гутарковыя сінтаксічныя канструкцыі ў паэтычнай спадчыне Максіма Танка і Віктара Шведа

На розных этапах развіцця мова беларускай мастацкай літаратуры вызначалася актыўным узаемадзеяннем, з аднаго боку, з нарматыўна ўсвядомленай літаратурнай мовай, а з другога – з вуснымі гаворкамі. Таму ў мастацкіх творах усіх жанраў побач з кніжнымі адзінкамі заканамерна ўжываюцца моўна-выяўленчыя сродкі размоўнага стылю. Адна з прычын гэтага заключаецца таксама ў ідэйна-тэматычнай накіраванасці беларускай мастацкай літаратуры: даволі вялікая колькасць твораў, і ў тым ліку паэтычных, прысвечана паказу гістарычнага мінулага і сучасных праблем грамадства, што аб'ектыўна патрабавала ад пісьменнікаў і паэтаў ствараць ілюзію поўнай рэчаіснасці, рэальнага жыцця, народных характараў і быту.

Варта адзначыць, што свядомае, мэтанакіраванае выкарыстанне гутарковых адзінак на ўсіх узроўнях (лексічным, фанетычным, марфалагічным, словаўтваральным і сінтаксічным, аднак часцей за ўсё на апошнім) матывуецца мастацкімі задачамі паэта: элементы размоўнага стылю перадаюць у тэксце (кантэксце) разнастайныя стылістычныя і эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні і становяцца адзнакай індывідуальнага аўтарскага стылю. Прычым гутарко-

вымі з'яўляюцца моўныя адзінкі (літаратурныя і нелітаратурныя), якія выдзяляюцца стылістычна пад уплывам пэўных умоў, такіх, як непадрыхтаванасць, нязмушанасць акта камунікацыі, непасрэдны ўдзел асоб у гэтым акце. Пералічаныя экстралінгвістычныя фактары садзейнічалі развіццю адной з тэндэнцый гутарковай мовы – да эканоміі элементаў моўнага выражэння. Пад яе ўплывам сфарміраваліся такія сінтаксічныя з'явы, як парцэляцыя, эліпсіс, сегментацыя і інш. Аднак найбольш выразна дадзеная тэндэнцыя праяўляецца ў структурах са шматлікімі варыянтамі пропуску моўных кампанентаў (канструкцыях з незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі), прычым згаданыя адзінкі вызначаюцца поліфункцыянальнасцю. Іх поліфункцыянальнасць зводзіцца да стварэння ў мастацкім тэксце вусна-гутарковай экспрэсіі, характарыстыкі і індывідуалізацыі персанажаў, афармлення своеасаблівага паэтычнага твора. Гэтую ж функцыю выконваюць і структуры з паўторамі, структурная спецыфіка якіх заключаецца ў перыядычным паўтарэнні (як правіла, двойчы) адной сінтаксічнай пазіцыі з аднолькавым лексічным напаўненнем.

Названыя канструкцыі атрымалі шырокае ўжыванне ў вершаваных радках Максіма Танка і Віктара Шведа. Максім Танк (Яўген Іванавіч Скурко) – народны паэт Беларусі, Герой Сацыялістычнай Працы. Пачаўшы паэтычную дзейнасць вясною 1932 года, калі былі апублікаваны першыя вершы ў падпольным рукапісным часопісе "Пралом" пад псеўданімам Граніт, Максім Танк увайшоў у гісторыю нацыянальнай літаратуры як аўтар зборнікаў "На этапах", "Журавінавы цвет", "Вастрыце зброю", "Праз вогненны небасхіл","Каб ведалі", "У дарозе", "След бліскавіцы", "Мой хлеб надзейны", "Глыток вады", "Хай будзе святло", "Нарачанскія сосны", "Прайсці праз вернасць" і інш. Віктар Мікітавіч Швед – заслужаны дзеяч культуры Польшчы, беларускі паэт, перакладчык, грамадскі дзеяч. З'яўляючыся адным

з прадстаўнікоў беларускага літаратурнага аб'яднання Беласточчыны "Белавежа", ён у зборніках "Жыццёвыя сцежкі", "Дзяцінства прыстань", "Дружба", "Родны схоў", "Вершы Натальцы" і іншых шырока закранае тэму вернасці роднай зямлі і мове. Гэта старая і адначасова і сёння актуальная тэма гучыць і ў творах Максіма Танка.

У мове твораў абодвух аўтараў даволі шырока прадстаўлены няпоўныя простыя сказы і састаўныя часткі складаных з кантэкстуальным пропускам сінтаксічных пазіцый дзейніка і выказніка, аднак у вершах Максіма Танка больш частыя канструкцыі з пропускам дзейніка. Дзейнікі, як правіла, адсутнічаюць у тым выпадку, калі з'яўляюцца аналагамі дзейнікаў папярэдняй канструкцыі ці прэдыкатыўнай часткі: *Самыя балючыя* ***раны*** (тут і далей выдзелена намі. – *А.М.*) *ў дзяцінстве / Перастаюць ныць ад пацалункаў маці. / У юнацтве – самі зажываюць да вяселля. / У сталасці – загойваюцца / Ад спагады сяброў, ад чаркі віна*[1]. Канструкцыі з незамешчанай сінтаксічнай пазіцыяй выказніка сустракаюцца ў вершах Віктара Шведа: *Мая тут вёска з роднымі бацькамі. / Я тут якраз на белы свет прыйшоў. / Тут першы раз сказаў я слова "мама", / Ды многа іншых змалку любых слоў*[2]. Відавочна, што за кошт кантэкстуальна няпоўных канструкцый і Максіму Танку, і Віктару Шведу ўдалося стварыць больш поўнае філасофскае разважанне пра жыццё. Акрамя таго, падобныя структуры, як і іх аналагі з гутарковай мовы, ствараюць кароткія, лаканічныя паведамленні, у якіх асноўная ўвага акцэнтуецца на прадмеце (аб'екце) апісання. Яны таксама садзейнічаюць больш сціславу, сканцэнтраванаму паведамленню.

---

[1] Максім Танк, *Мне пару крыл дало юнацтва... Выбраная лірыка*, Мінск 2003, с. 305. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

[2] В. Швед, *Выбраныя вершы*, Беласток, 2000, с. 5. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

У мове вершаў згаданых аўтараў параўнальна шырока ўжываюцца і канструкцыі з паўторам аднаго слова. У Максіма Танка гэта звычайна наступныя часціны мовы: а) назоўнік: *Пасылае* ***маці думы*** */ Ў свет па сына, – / Прылятаюць тыя* ***думы*** */ Бурай сіняй. / Пасылае* ***маці слёзы*** */ Быстрай Шчарай, – / Прыплываюць тыя* ***слёзы*** */ Цёмнай хмарай* (157); б) займеннік: *Ты не ўгаворвай лепш* ***мяне****! / Няма сягоння часу* ***мне*** */ Глядзець, як лёд рака ўзрывае, / А то вось раззлуюся* ***я****. / Яшчэ не жонка* ***я*** *твая* [3, с. 19]; в) прыметнік: *На* ***жоўтай-жоўтай*** *пожні, / На* ***шэрай-шэрай*** *грэблі, На* ***сіняй-сіняй*** *руні, на* ***цёмнай-цёмнай*** *пушчы / Лёг* ***белы-белы*** *снег* (52); г) дзеяслоў: *Я* ***пытаўся*** *ў сустрэчных: / Можа, яны цябе бачылі? /* ***Пытаўся*** *ў дрэў: / Можа, віталася з імі? /* ***Пытаўся*** *ў прыдарожных валуноў: / Можа, адпачывала ля іх?* (62); д) прыслоўе: *Вецер кудлаты на нівах калоссе гайдае, / Стужкай дарога з-пад мокрых калёс выбягае /* ***Там****, дзе бярозы плакучае звесілі вецце, /* ***Там****, дзе адны толькі хмары, і месяц, і вецер* (148).

У вершах Віктара Шведа мае месца шырокі паўтор займеннікаў розных разрадаў, дзе асабліва частыя асабовыя займеннікі, і ў прыватнасці слова "**я**". Гэта тлумачыцца жанрам зборніка "Выбраныя вершы", напісаным ў форме паэтычнага дзённіка, дзе аўтар ад свайго ўласнага імя прызнаецца ў любові да роднай зямлі, да беднага простага люду, да бацькоў і родных: *Тваёй красы ранейшай* ***я*** *не бачыў, / Не меў цябе ў дзіцячых успамінах. / А ў сорак шостым быў* ***я*** *поўны плачу, / Калі ўваходзіў на твае руіны* (2). Падобную функцыю выконвае ў вершах зборніка і паўтор займенніка "**мы**": ***Мы*** *назаўжды развіталіся / З роднай бацькоўскай зямлёю, / Вёсцы чужымі ўжо сталіся, / Наша жыццё – гарадское. /* ***Мы****, як сяляне ўжо былўшыя, / Рэдка бываем тут госцем. / Нашы бацькі, век аджыўшыя, / Спяць вечным сном на пагосце. /* ***Мы****, гарадскія асаднікі, / Што разбрыліся па свеце. / Хоць і зямліцы* ***мы*** *здраднікі, / З ёй* ***нам*** *зрадніцца прыйдзецца* (8). Калі ж Віктар Швед звяртаецца да чытача, як, напрыклад, у вер-

шы “Мілы дружа”, то выкарыстоўвае паўтор асабовага займенніка “**ты**”: *Мілы дружа, слухаць горка, / **Ты** набыў дурных манер: / Брыдкаю завеш гаворкай / Мову родную цяпер. / Што, забыў, адкуль паходзіш, / Што **ты** нарадзіўся тут? / **Ты** на гарадской пасадзе / Адцураўся ад сяброў. / Нават прозвішча ўжо здрадзіў / Сваіх прадзедаў, бацькоў* (7).

Такія паўторы выкарыстоўваюцца пераважна ў якасці выдзяляльнага сродку: з іх дапамогай выдзяляюцца семантычна важныя для выказвання моўныя элементы. Варта адзначыць і яшчэ адну функцыю – раздзяляльна-выдзяляльную, калі паўтор садзейнічае больш цэласнаму, вобразнаму ўспрыняццю чытачом кампанентаў выказвання.

У вершаваных радках і Максіма Танка, і Віктара Шведа атрымала распаўсюджанне анафара – *стылістычная фігура, паўтарэнне аднолькавых слоў, выразаў, гукаў (іх спалучэнняў) у пачатку вершаваных радкоў, строф або сказаў*[3]. З дапамогай названага прыёму стылістычна нейтральныя сінтаксічныя канструкцыі набываюць у вершаваным кантэксце своеасаблівую арганізацыю, уласцівую і гутарковай мове. Такая арганізацыя кантэксту (нярэдка нават усяго верша) дазваляе сканцэнтроўваць увесь час увагу чытача на семантычна важным кампаненце і найлепш зразумець аўтарскую задумку. Пры гэтым не страчваецца і лагічная сувязь паміж кампанентамі паэтычнага твора.

Адметнасцю аўтарскага стылю Максіма Танка з’яўляецца анафарычны паўтор аднаго слова, але не самастойнай, а службовай часціны мовы, пераважна прыназоўнікаў. Паколькі першапачатковае значэнне невытворных прыназоўнікаў было прасторавае, то з дапамогай паўторных прыназоўнікаў выражаюцца менавіта такія адносіны. Напрыклад: *Дык смялей выходзьце / **На** будаўнічыя пляцоўкі, / **На** перадавыя пазіцыі, **На** прасторы палёў, / **На** ўдарныя рубяжы і між-*

[3] П.У. Сцяцко, *Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў*, Мінск 1990, с. 19.

зорныя трасы, / Каб хутчэй сталі явай / Усе казкі дзяцінства, / Усе мары і сны, / Запаветы бацькоў / І надзеі Радзімы[4]; *Пакуль там іншыя / Збяруцца, тугадумы, / Яны* [смарчкі. – А.М.] *выскокваюць першыя / **З-пад** ядлаўцоў, / **З-пад** цёплых сховаў / Дзеразы, імхоў* (З., 81). Нярэдкія паўторы прыназоўнікаў і з аб'ектнымі адносінамі: *Здаецца, перагаварыў з усімі / Сябрамі, знаёмымі і незнаёмымі, / **З** дрэвамі, звярамі, птушкамі, / **З** дажджамі, снягамі, вятрамі, / **З** дарогамі, рэкамі, што мог бы / І кропку пад інтэрв'ю паставіць, / Ды ўспомніў, што не закончыў яшчэ / Гутаркі з самім сабой* (З., 26); *Не адбірайце / Таямніц усіх / **У** зор, аблокаў, / Кветак палявых, / **У** веснiх ранкаў, / Залатых змярканняў, / **У** першых пацалункаў / І прызнанняў, / Грахоў – **у** грэшных, / Святасці – **у** святых, / Каб свет не стаў / І нудным, і пустым* (З., 80).

Вылучаюцца і канструкцыі з паўторамі прыназоўнікаў, што выражаюць азначальныя адносіны: *У кожным атэстаце / Выстаўляюцца адзнакі па розных дысцыплінах, / І толькі няма адзнак / **За** чалавечнасць, / **За** руплівасць, / **За** паводзіны ў сям'і, / **За** сталом, / Бо і па ядзе / Меркавалі калісьці, / На што хто здатны* (З., 157).

Сустракаюцца і своеасаблівыя паводле афармлення канструкцыі з паўторам прыназоўнікаў, што выражаюць прычыннае значэнне:

Ад вясенняй расы травы зелянеюць,
Ад асенняй – заўжды вянуць ды сівеюць.

Ад вясенняй расы граюць птушкі шчыра,
Ад асенняй – лятуць у далёкі вырай.

Ад вясенняй расы радуецца сэрца,
Ад асенняй – чамусь у трывозе б'ецца.

(З., 6)

[4] Максім Танк, *Збор калосся: Вершы*, Мінск 1989, с. 32. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца старонка і літара З.

Стылістычная насычанасць прыведзенага кантэксту ўзмацняецца за кошт паўтору не толькі прыназоўнікаў, але і іншых адзінак: словазлучэння **вясенняй расы** і прыметніка **асенняй**.

Не пазбег Максім Танк паўтору і іншых службовых часцін мовы, асабліва злучнікаў. Не спыняючыся на характарыстыцы паўторных злучнікаў тыпу **ні – ні** (З., 48), **то – то** (З., 109) і інш., акцэнтуем увагу на найбольш частых паўторах падпарадкавальных злучнікаў (злучальных слоў): а) часавых: *Так было і са мной, – / Успамінае старая, / – Перад самым жнівом,* ***калі*** *град выбіў жыта, /* ***Калі*** *ў блакаду згарэла сяло, /* ***Калі*** *прыйшла пахаронка...* (177); *Не было суладдзя ў песнях, /* ***Покуль*** *бусел рэй не ўзяў /* ***Покуль*** *сонца – бубен весні – / З клёкатам не прыпадняў* (84); б) тлумачальных: *Не карай мяне, лёс, глухатой, / Той, што перашкаджае пачуць, /* ***Як*** *світальнай вясновай парой / Журавы на радзіму лятуць. /* ***Як*** *хто кліча мяне памагчы / Або грукае ў дзверы мае, /* ***Як*** *самотна хто плача ўначы / Ці ў застоллі сяброўскім пяе. /* ***Як*** *шумяць-каласяцца жыты, /* ***Як*** *звініць зарапад над зямлёй. / Шапацяць і дажджы, і лісты – / Не карай мяне, лёс, глухатой!* (З., 55); в) мэтавых: *Мы ў партыю ўступілі, /* ***Каб*** *свет не ведаў слёз, пакутаў і насілля, / Не панаваў злы лёс. /* ***Каб*** *войны і нягоды не нішчылі зямлю, / Ядналіся народы / Ў братэрскую сям'ю. /* ***Каб*** *горда і высока палаў свабоды сцяг...* (З., 90).

У паэзіі ж Віктара Шведа атрымалі пашырэнне канструкцыі з паўторам злучнікаў. Гэта датычыцца злучнікаў як злучальных, так і падпарадкавальных. Напрыклад: *Зракаемся сваіх карэнняў, /* ***І*** *памяці бацькоў вясковых, /* ***І*** *папярэдніх пакаленняў, /* ***І*** *роднай беларускай мовы* (8–9); *Нервова ўскрыкнуў тут Кастусь: / – Дзе ж ваша, браткі, Беларусь? / Бачу, пазбыцца мы гатовы / Нацыянальнасці і мовы. / І быццам бы нам невядома, / Адкуль выводзімся і хто мы, / І сапраўды ўжо слухаць горка, /* ***Што*** *наша брадкая гаворка, /* ***Што*** *быццам бы мы з горшай гліны – / Цурацца роднага павінны, /* ***Што***

быццам існуе прымус, / Каб свайго зрокся беларус (7); *Цудоўны Мінск! **Хоць** і прайшлі гады, / **Хоць** я цябе даўным-даўно не бачыў, / Ты, як і быў, застаўся малады, / Я позірк твой захоўваю юначы* (5).

У вершах Максіма Танка значную сэнсавую нагрузку нясуць таксама паўторы простых сказаў або прэдыкатыўных частак складаных сказаў. Напрыклад: *Ноччу, ціха падкраўшыся, / Выпаў снег. / Раніцой прачнуліся дрэвы / Ўсе ў казачнай белі / І не пазнаюць самі сябе. / – **Ты хто?** – Пытае бяроза ў сасны. / – **Ты хто?** – Пытае асіна ў алешыны. / – **Ты хто?*** (59); ***Хаця б не забыць**, што / Даўно мінуў поўдзень / І час завяршаць / Збор калосся на полі. / **Хаця б не забыць**, што / Ноч не за гарамі, / І ўсім пажадаць / Добрага адпачынку. / **Хаця б не забыць**, / Калі заўтра пашчасціць / Убачыць світанне, / Падзякаваць сонцу, / Падзякаваць сонцу, / Што зноўку вярнула / Да любае працы – / Да збору калосся* (З., 3).

Вершы ж Віктара Шведа такімі канструкцыямі не вызначаюцца, аднак маюць месца паўторы словазлучэнняў. Паказальным у гэтым плане выступае верш "Дрэва краіны", у якім аўтар паўстае лірычным героем – беларусам, апантаным абаронцам нацыі, носьбітам нацыянальнай свядомасці: *Расце няспынна / **Дрэва краіны**. / Адна **галіна** – / Białorusini. / **Дрэва краіны** / Без перабою / Квітнець павінна / З кожнай вясною, / Каб зноў увосень / Усім у хаты / Магло прыносіць / Свой плён багаты. / Калі ж **галіна** / На ім завяне – / **Дрэва краіны** / У хворым стане. / Таму, краіна, / І ў дні нягоды / Усе **галіны** / Шануй заўсёды* (2). Боль і перажыванні паэта не могуць пакінуць чытачоў абыякавымі ў многім дзякуючы ўжыванню не толькі слоў з пераносным значэннем, але і паўтораў.

Такім чынам, паэтычныя радкі Максіма Танка і Віктара Шведа і сёння хвалююць чытачоў не толькі актуальнасцю ўзнятых праблем і тэм, але і па-майстэрску падабраных вобразна-выяўленчых сродкаў, у тым ліку і гутарковых.

Мікола Мішчанчук
Брэст

Чужы край праз прызму роднага: пра паэзію Дзмітра Шатыловіча

Да агучанай назвай артыкула тэмы ішоў непрымусова, паступова, непаспешліва. У галаве мроіліся, нечакана з'яўляліся і гэтак сама знікалі розныя, падчас "крамольныя" думкі... Няўжо мы не спраўдзілі надзеі Максіма Багдановіча і не выйшлі на прасцягі мастацкай творчасці сусветнай вартасці і значнасці як у змястоўным, так і ў фармальным плане? Як суадносяцца нашыя заканамерныя ў амаль экстрэмальных абставінах, заўважаных надзвычай востра Францішкам Багушэвічам, Янкам Купалам, Уладзімірам Караткевічам, Кастусём Акулай, Янкам Сіпаковым, Рыгорам Барадуліным, Алесем Барскім, Янам Чыквіным... (прашу прабачэння за далёка няпоўны рад імёнаў і майстроў прыгожага слова і чытачоў), намаганні шанаваць "роднае карэнне", каб не высякалі яго чужынцы, з адносінамі да спадчыны, створанай іншымі народамі, да набыткаў светавай культурнай цывілізацыі? Ці не звужвае захапленне нашым, тым, што бліжэй, абсягі мастацкай творчасці ў цэлым? Як суадносіцца традыцыйнае і наватарскае ў нашым слоўным мастацтве параўнальна з слоўным мастацтвам хоць бы народаў-суседзяў? Узважваў выказаныя калегамі-літаратуразнаўцамі думкі (праўда, не так катэгарычна і ўпэўнена, як гэ-

тага хацелася б) пра наяўнасць беларускага Сярэбранага стагоддзя, якое па часе супала з адраджэнскім, нашаніўскім перыядам, годна дапаўняла (удакладняла, карэкціравала) яго ажно да самага пачатку 30-х гадоў мінулага веку. І раз-пораз пераконваўся ў тым, што мы яшчэ не ўсё прадставілі чытачам, рэцыпіентам на належным узроўні, што пра нас ведаюць яшчэ мала ў свеце, што нашы мастацкія набыткі часам успрымаюць па "знешніх атрыбутах", па вопратцы з нацыянальным арнаментам (па "сарафане", як некалі выказаўся Мікалай Дабралюбаў), што па-ранейшаму, як бы мовіць, яшчэ дзейнічае комплекс Купалавай "Жалейкі", Бядулевых "Пяці лыжак заціркі", у той час як іх жа "На Куццю", "Адвечная песня", імпрэсіі і экспрэсіі перыяду вайны 1914 года нібыта выломваюцца з стройна выбудаванай мадэлі беларускага мастацкага свету. У ценю застаюцца "Цені" Ф. Аляховіча ды многія іншыя творы, выкананыя ў рэчышчы мадэрнісцкіх пошукаў. Як кажуць, кесару кесарава: так пісалася, так і ўспрымалася. Але праходзіць час. Прадстаўленыя гісторыяй магчымасці не выкарыстоўваюцца напоўніцу. Можа, нашчадкі нас, наша, як ні кажы, закамплексаванае на пазітыў, пакаленне ўдакладняць, паправяць.

Творчасць "белавежцаў" – прадстаўнікоў старэйшага пакалення, а ў іх ліку і Дзмітрыя Шатыловіча, мае вытокамі традыцыйнае замілаванне малой радзімай, "бацькоўскім парогам" (менавіта так назваў некалі свой паэтычны зборнік пляменнік незабыўнага Максіма Танка Іосіф Скурко), вясковы побыт, даўнія звычаі, матчыну ласку, першыя росныя сцежкі. Было б дзіўна, каб яны былі іншыя для тых, хто нарадзіўся і вырас у "зачарованым царстве" прыгажуні-прыроды і ў атачэнні добрых, разумных, незвычайна ціплых людзей. І тут можна прыпыніцца на часінку і паразважаць у наступным кірунку... Пра наш нацыянальны мастацкі прыём пісьма, скажам так, доказу ад процілеглага.

Прыёмам "доказу ад процілеглага" ўдала карыстаюц-

ца беларускія пісьменнікі здаўна. Яскравы прыклад таму – творчасць Міколы Гусоўскага, аддаленасць ад Радзімы, сутыкненне сам-насам з шыкоўнай прыродай Італіі і звычаямі яе народа падштурхнулі паэта-дыпламата да напісання твора пра родны край, дзе многае (калі не ўсё?) адбываецца не так, як на чужыне. І паліліся думкі-сненні пра бясконцыя бары, шырокія рэкі Беларусі, пра паляванне на зуброў у векавечнай пушчы. Масею Сяднёву за мяжой, што аддзяляе краіну-браначку ад іншасвету, і жыццё не ў радасць, і зоры гаснуць на небасхіле (не выпадковая назва зборніка "Патушаныя зоры"). Уладзімір Клішэвіч пачуваў сябе ў чужым краю, як ў "духовай пустыні", заклікаў людзей шанаваць родны край, трымацца яго так, "як дзеці матчынай трымаюцца спадніцы". А Наталля Арсеннева, дык тая нават дэкларуе вершаванымі радкамі сваё адмаўленне ад экзатычнай паўдзённай прыроды, дзе нарадзілася, на карысць краіны, дзе мяняюцца фарбы, стойваецца на момант зімой і наноў ажывае прырода:

Мусіць, чужыя паўдзённыя чары –
новы абраз – гэны, колішні, стары,
выціснуў ў сэрцы маім.
Нашага кволага сіняга неба,
нашых палосак няспелага хлеба
сёння адных я хачу.

[1, с. 22]

"Родная калыска" для беларусаў – святло нязгаснае, патрэба сэрцу і душы непатольная. Як і родныя карані, высяканне, падсяканне, гаворачы словамі Кастуся Акулы, якіх беларусы традыцыйна не даравалі нікому.

Знітаванасць з родным краем не дазволіла беларусам (за рэдкімі выключэннямі – "Іранскі дзённік" П. Панчанкі і яго ж вершы пра Амерыку, асобныя творы Максіма Танка, Ул. Караткевіча, зборнік Л. Дранько-Майсюка "Стомле-

ны Парыжам"), стрымала іх ад дыфірамбаў чужой зямлі, людзям, многімі рысамі адрознымі ад іх.

І ўсё ж мы пазнавалі, стараліся зразумець і чужы край праз прызму роднага. Не паводле простай формулы – "Сваё – добрае, чужое – дрэннае", а праз адчуванне яго каларытнасці, экзатычнасці, непадабенства на наша крэўнае. Так, як гэта зрабіў не ўсім вядомы паэт у 70-я гады мінулага стагоддзя Анатоль Сербантовіч, калі захапіўся веліччу сібірскай прыроды, знайшоў такія вобразы-дэталі, якія толькі што сімвалістам перыяду Сярэбранага стагоддзя былі па сілах, калі напісаў пра сібірскую раку, што яна, як нож масла, разрэзала суровую тайгу.

Ці як гэта атрымалася ў Рыгора Крушыны, закаханага на час у міжземнаморскі пейзаж:

Круты ўзбярэжны выступ
У мокрай парусіне...
Навокал урачыстасць
Зямлі і чыстай сіні.
. . . .
Басанаж на каменьні,
На войстрым і шчарбатым,
Стаю і ў захапленьні
Пяю з блакітным сьвятам.

[2, с. 99]

Але зачараванне тут жа (верш "Азалія") "падмацавалася", сагрэлася, удакладнілася іншым адчуваннем – мрояй аб радзіме, сумам (хоць і лёгкім) аб ёй: "...А ўсё ж лугі з рамонкамі // Я не забуду й тут" [2, с. 103].

Дзмітры Шатыловіч нямала павандраваў па свеце, працуючы і ў Югаславіі, і ў Індыі. Іншаземны край па гэтай прычыне для яго не такі ўжо далёкі і непазнавальны. Але і яго, падобна іншых аўтараў, натхняла, мабілізоўвала на пошук адметнай асаблівасці чужога выразнае чуццё своеадметнасці свайго. Што паэт задэклараваў у праграмнай фі-

ласофскай сентэнцыі “Лепш хацеў бы...” Паслядоўна, адзін за другім нанізвае тэзісы на патрыятычную тэму вернасці Радзіме і народу аўтар, пераўвасабляючыся ў фантазійным уяўленні то ў бяздомнага бадзягу, што блукае па свеце, то ў нявольніка, які пражыве свае леты “на турэмнай пасцелі”, то ў жабрака, што вандруе ад сяла да сяла і плача-стогне ад голаду-холаду, а то і ў самагубцу – толькі б не

> ... запляміць айчыну і родны народ
> Злом і брудам ілжы – для багацця, спакою.
>
> [3, с. 224]

Асабліва выразна прынцып доказу ад процілеглага выяўляецца ў вершы Д. Шатыловіча “Сабор святой Сафіі”. Ужо першыя дзве страфы раскрываюць “мастацкую канцэпцыю” непрыняцця чужога свету, яго нязвыклага знешняга аблічча, за якім хаваецца не менш нязвыклы ўнутраны змест:

> Я папаў у Стамбул чорнай ноччу
> У натоўпе матораў і фар,
> Над Басфорам, як сківіца, змрочным,
> Мост лунаў, як далёкі пажар.
>
> Мінарэтаў змяіныя вочы
> Ззялі зверху чырвоным святлом,
> А мячэць, як чадрою жаночай,
> Чорным ценем закрыла чало.
>
> [3, с. 213]

Асноўную ідэйна-сэнсавую (трагедыйную) нагрузку ў працытаваным урыўку выконваюць два вобраза-дэталі: параўнанне змрочнага Басфора са сківіцай і вакон мінарэтаў са змяінымі вачыма. Прастора, дзякуючы гэтым вобразам, звужаецца, а праз змрочнае (чорнае) наваколле прабіваецца святло маста, агні якога зліліся ў далёкі пажар, а бліжэй да апавядальніка прарэзаліся змяінымі вачыма мінарэтаў.

Чорны і чырвоны (варыянт – цьмяна-чырвоны) колеры пануюць над усім, адразу "ўводзяць" рэцыпіента ў атмасферу чакання нечага трывожнага, нейкай трагедыі. Аўтар пакуль што ў гэтых васьмі радках выступае ў ролі назіральніка, апавядае пра тое, што бачыць, як бы стоячы збоку. Аднак завязка напружанай лірычнай споведзі адбылася, перажыванне на ўзроўні трагедыйнага пафасу пачало "раскручвацца".

Апавядальная, досыць спакойная інтанацыя перапыняецца і замяньваецца далей па тэксце іншай – усхваляванай, спантаннай, перарывістай. Аўтар прыгадвае гісторыю падзення Візантыйскай імперыі, выказвае свае адносіны да хрысціянскай і мусульманскай рэлігій, да перасатварэння сабора – сімвала хрысціянства ў мячэць. Гэтыя адносіны можна ахарактарызаваць як пачуццё гонару, што ўважлівы чытач (слухач) адчуе ў гучанні трэцяй страфы, па якой нібы перакочваецца алітэруючае "р" і стварае эфект велічы боскага храма:

У той цемры пазнаў я Сафію,
Хрысціянскай імперыі храм,
Сімвал славы і блеск Візантыі,
І каскаду трагедый і драм.

[3, с. 213]

У чацвёртай і пятай строфах верша пачуццё гонару саступае месца пачуццю болі за нанесеныя і храму, і былой велічнай краіне мусульманамі страты, чужыя дасягненні – рэлігію, архітэктуру і звычаі – паэт трапна характарызуе эпітэтам – "І *пісклівыя* строфы карана // Пад скляпеннямі сталі звінець" і параўнаннем – "Мінарэты, *як доўгія дзюбы*, // Акружылі святыню, як цень", якія выразна выяўляюць яго негатыўныя адносіны. Гэтыя тропы маюць сілу мастацкіх дэталяў і сваёй незвычайнасцю, неардынарнасцю блізкія да тропаў паэтаў-мадэрністаў – Андрэя Белага, Ігара Севераніна, салідарнага з імі Восіпа Мандэльштама ды іншых паэтаў.

Трэцяя частка верша – 6–10-я строфы – пераносіць нас у новы час, калі храм святой Сафіі становіцца музеем і, "Пакалечаны бурай надзей", дачакаўся-такі "канца султаната", "Каб рубцы паказаць для людзей". Яна апісальная. Інтанацыя зноў спакойнее, аповед робіцца разважлівым. Слоўны малюнак чыста рэалістычны складаецца са звычайных жыццёвых рэалій: шматмоўны натоўп пілігрымаў аглядае раны святыні, жанчыны праходзяць у яго без чадры, людзі не здымаюць абутку ля брам, не гнуць спіны "ля міграба". З агульнай карціны быццям аўтарскі погляд выхоплівае "дзве мазаікі даўніх ікон", што засталіся з велічнага мінулага. Аўтарская пазіцыя – і гонар, і боль за перажытае храмам – акрэсліваецца трыма вобразамі-дэталямі: рубцы – раны – "кайданы перажытых гадоў", сінанімічнымі, трагічнымі па значэнню, прычым трагічны пафас (змест) градзіруе, дасягаючы кульмінацыйнага пункту ў словавобразе "кайданы". У рэчышча трагедыйнага пафасу арганічна "ўпісваецца" параўнанне сабора з нявольнікам "за моцнаю кратай". Канцоўка згаданай сюжэтнай часткі – чатыры заключныя радкі – пераходная ад аб'ектыўнага апісання таго, што адбываецца ў храме-музеі, да ўсхваляванай лірычнай споведзі пра высокую каштоўнасць хрысціянскай рэліквіі ў выглядзе дзвюх мазаік "даўніх ікон", што ацалелі на сценах. Аўтарскае ацэначнае "я" выцясняе "знешнюю" канстатацыю падзей і фактаў, хваляванне, эмацыянальная напружанасць узрастаюць, "нарошчваюцца" паўторамі ў пачатку радкоў, пералічэннем каштоўнасцей хрысціянскіх рэліквій, параўнаннем сюжэтаў фрэсак са скарбам, і ўдала падабранымі, характарыстычнымі эпітэтамі:

Ды яны яшчэ ўсіх захапляюць
І багатым сюжэтам, як скарб,
І сімволікай ўлады, і раю,
І калёрамі радужных фарб.

[3, с. 214]

Апошняя сюжэтна-кампазіцыйная частка верша – шэсць катрэнаў – самая эмацыянальная, “суб’ектывізаваная”. Аўтарскае “я” – патрыёта, міласэрнага чалавека, якому дарагія хрысціянскія стыхіі як сімвал годнасці і святасці чалавечага роду і якія ён ні на што не памяняе, ні на якія матэрыяльныя каштоўнасці – тут напоўніцу выяўляе сябе. Актыўнасць раскрыцця гуманістычнай пазіцыі паэта (а ён жа і лірычны герой твора) дасягаецца двума спосабамі – нарошчваннем паўтораў і “нанізваннем” паводле прыёму градацыі арыгінальных параўнанняў, што выяўляюць яго высокую духоўную ўзрушанасць, “падмацаваных” не менш яскравымі эпітэтамі. Першы спосаб асабліва выразна спрацоўвае вось у гэтай страфе:

Я не вёз крышталя, ні сурвэтак,
Не хаваў я па сумках грахоў,
Не купляў залатых бранзалетак,
Не шукаў у купцоў кажухоў.

Адчуваецца дынамічнасць анафараў, таму што яны дзеяслоўныя, прычым складаюцца з дзеясловаў руху: “не вёз” – “не хаваў” – “не купляў” – “не шукаў”. Не выпадковымі з’яўляюцца і заключныя ў радках словы – назвы прадметаў не духоўнай, а матэрыяльнай каштоўнасці – “сурвэткі”, “бранзалеткі”, “кажухі”, бо яны яшчэ больш падкрэсліваюць (акрэсліваюць) напружанасць стану душы лірычнага героя, высакародства яго памкненняў.

Наступная страфа верша – кульмінацыйная ў перадачы перажывання героя, які шануе святыню так, што цяжка знайсці гэтаму стану душы слоўны адпаведнік. У ёй градзіруюць параўнанні святыні – Сафійскага сабору, нібы павязаныя анафарай саюзнага слова “як”:

Я прыйшоў пакланіцца святыні,
Як арлу над вяршынямі гор,

Як аазісу ў дзікай пустыні,
Як святлу ў лабірынце пячор.

[3, с. 214]

Кожнае параўнанне тут поўнае высокага сэнсу, сведчыць пра патрыятызм пачуццяў аўтара. Усе яны, як і тыя, што з'яўяцца далей у тэксце, – "Адыходжу, *як п'яны ад шчасця, // Як асепплены сонцам Ікар*", – на ўзроўні ўскладненай вобразнай сістэмы паэзіі рускага і беларускага Сярэбранага стагоддзя, што арыентавалася на перасатварэнне рэальнага прадметнага свету ў падфарбаваны, а часам і экзатычны, "падвышаны" іншасвет, як, напрыклад, у вершы А. Белага "Адчай" ("Отчаянье"):

Душа, остановись, – замри!
Слепите, снеговые хлопья!
Вонзайте в небо, фонари,
Лучей отточенные копья!

Доказ ад процілеглага выкарыстаны паэтам на ўзроўні вобразаў-дэталяў і ў вершы "Ля Кавалы", у якім паэт для характарыстыкі сярэднеземнай прыроды, чужога пейзажу выкарыстаў шэраг параўнанняў з адценнем не захаплення хараством, а здзіўлення і, можа, недаверу, расчаравання ў гэтым хараcтве. Параўнанні нясуць у сабе зародак неразгорненага, "падтэкставага" суму, болю. Асабліва вось гэтыя два: "На ніжнім паверсе над пенай марскою // Адкрылася лоджыя *з пашчай акулы*"; "*Нібы чарапы* – камяніскаў там куча". У гэтым творы, яшчэ больш актыўна, чым у "Саборы святой Сафіі", выкарыстана паралель "сваё – чужое". Першае – успаміны пра Польшчу, Варшаву, Вроцлаў, гасцініцу "Брыстоль", парк, танцы пад аркестр "Манаполя", кветкі азалій, сустрэчы з каханай, гарачыя пацалункі – паказана ў казачным арэоле, як суцэльная гармонія гукаў, фарбаў і рытмаў ("на вуліцах *светлых і гучных*", "Твой твар быў

ружовы, прыгожы і блізкі", "У цені *прыемнага ціхага* змроку", "І ў рытмах *чароўных салодкай* няволі"). Нават *няволя* закаханых названая аўтарам *салодкай*. А другое (чужое), нягледзячы на знешнюю кідкасць, выглядае іначай, выклікае абвострае пачуццё паэта пра родны край, пакінутую ў ім каханую, не радуе яго сэрца (вышэй мы прывялі два яскравыя на гэты конт параўнанні).

Доказ ад процілеглага ў стылю мадэрнізму мяжы XIX–XX стагоддзяў выяўляе сябе ў паэзіі Дзмітра Шатыловіча і ў пільнай увазе (як тут не прыгадаць зноў таго ж Андрэя Белага, Ул. Салаўёва, А. Блока, В. Мандэльштама, С. Ясеніна, З. Бядулю-паэта, Янку Купалу перыяду захаплення сімвалізмам, Я. Пушчу, Т. Кляшторнага і іншых аўтараў) да перадачы колеравых адценняў з'яваў прыроды, у дадзеным выпадку неад'емных ад марской стыхіі. Верш "Суньён" пачынаецца чатырохрадкоўем, годным быць у ліку шэдэўраў светавай паэзіі пра згасанне дня ў атачэнні горнага пейзажу і марской стыхіі. Колер жоўты ў створаным малюнку пераважае і падмацоўваецца, дапаўняецца залацістым і агністым і ўзмацняецца кантрастным – сапфіравым – колерам неба:

На небе сапфіравым Гелій агністы
Хаваецца ўжо за высокай скалой,
І, як на экране, з імглы залацістай
Жаўцеюць на горцы аркады з калон.

[3, с. 222]

І далей два гэтыя колеры будуць супернічаць у тэксце твора, то зліваючыся, сутыкаючыся, то разбягаючыся ў розныя бакі: "агонь залаты", "рубінавая хваля", "залацісты калос" – "тапазы хваль", "бірузовае мора". Яны ўдала і па-майстэрску характарызуюць дзівосную паўдзённую прыроду, марскі пейзаж так, як і ў творах рускіх (і беларускіх!), блізкіх сімвалізму, экспрэсіянізму, імажынізму паэтаў

Сярэбранага стагоддзя. А крыху пазней – і ў лірыцы Наталлі Арсенневай, і Алеся Салаўя, Змітрака Астапенкі і яго сябра Аркадзя Куляшова, і многіх іншых паэтаў, што імкнуліся "выйсці за круг" абмежаванняў, устаноўленых пазітыўным мастацтвам, не гублялі ніводнай рыскі *свайго* ў *чужым*. Некаторыя ж, як Наталля Арсеннева, на чужыне і па дарозе да іншаземных берагоў. Па той дарозе, што сталася незваротнай:

Паўзе дзесь за намі успененым вужам
усё-ткі наш след, і далечы бягуць.
Бягуць запаволі... Баюся, каб песням
між небам і морам навек не застыць.
У сініх прасторах ім сумна, ім цесна,
Не цешыць ні вецер, ні дзень залаты.
Раіцца ў хвалях адвечная вусціш,
няма ў іх уцехі, яна – на зямлі.

[4, с. 194]

Паэзія Дзмітра Шатыловіча (найперш нізка твораў пра замежжа) засведчыла высокі ўзровень мастацкай творчасці беларусаў, якія, будучы талерантным народам, талерантна адносяцца да іншых народаў планеты, і сэрцам, і розумам успрымаюць чужаземную культуру, ідучы шляхам доказу ад працілеглага, ствараюць сапраўдныя шэдэўры, у якіх, як жывая, незамутненая крыніца, пульсуе іх любоў да роднага, вытокавага, да сваіх каранёў. Думка пра *сваё* надае больш выразныя абрысы *чужому*, *удакладняе* і *падвышае* яго вартасць і значнасць. Як вось у гэтых радках з "Сабора святой Сафіі":

Адыходжу, як п'яны ад шчасця,
Як аслеплены сонцам Ікар,
А ў грудзях, поўных веры і страсці,
Як стыхія, бушуе пажар.

[1, с. 215]

Літаратура

1. Арсеннева, Наталля. Яшчэ адна вясна / Н. Арсеннева. – Мінск: “Мастацкая літаратура”, 1996.
2. Крушына, Рыгор. Выбраныя творы: 1927–1957 / Р. Крушына. – Нью-Ёрк–Мюнхэн, 1957.
3. Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX стагоддзя. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 2000.

Beata Siwek
Lublin

Twarze i maski. O prawdzie (w) poezji (na przykładzie twórczości Jana Czykwina)

Tytuł konferencji, która odbyła się w Instytucie Filologii Słowiańskiej KUL w dniach 28–29 maja 2015 roku – *Kryzys literatury na uniwersytecie?* – przymusza do pogłębionej refleksji nie tylko nad rolą literatury w edukacji uniwersyteckiej, nie tylko nad zadaniami, jakie stoją przed wykładowcą – literaturoznawcą, ale też do zastanowienia się nad samą istotą literatury, jej miejscem i znaczeniem w życiu człowieka. Więc jeśli stawiamy pytanie o kryzys literatury na uniwersytecie, to pytamy jednocześnie o to, jakie miejsce wyznacza literaturze człowiek, czy stanowi ona ważną przestrzeń w jego życiu, czy też może staje się narzuconym obowiązkiem, nużącym, nieinteresującym, całkowicie zbędnym. Tytuł konferencji przymusza wreszcie do zastanowienia się nad odbiorcą literatury – kim jest, czego w literaturze poszukuje, jakie są jego literackie preferencje. Myślę, że każdy wykładowca literatury z kilkunastoletnim stażem pracy dydaktycznej pomyślał przynajmniej raz w swoim życiu (a bardzo prawdopodobne, że i więcej) – kiedyś to byli studenci, kiedyś to można było uczyć literatury, a jaka była lista lektur itd.

Zmiany, jakie obserwujemy w dydaktyce uniwersyteckiej w zakresie przedmiotów literaturoznawczych mają głębokie podłoże i wynikają z szeregu różnorodnych czynników: refor-

my szkolnictwa i nieustannych zmian podstaw programowych, powszechnego przekonania o nieprzydatności kompetencji literaturoznawczych (czy szerzej – humanistycznych) na rynku pracy[1], redukcji godzin zajęć literaturoznawczych w ramach studiów uniwersyteckich pierwszego stopnia, wreszcie z braku rozumienia tego, czym jest uniwersytet i co stanowi o jego istocie. Benedykt XVI w „Przemówieniu do młodych wykładowców akademickich" w bazylice św. Wawrzyńca w Madrycie w dniu 19 sierpnia 2011 roku wypowiedział następujące słowa: „Niekiedy uważa się, że misją profesora uniwersytetu dzisiaj jest wyłącznie kształcenie kompetentnych i sprawnych profesjonalistów, którzy będą mogli zaspokoić zapotrzebowanie rynku w danym momencie. Mówi się również, że jedyną rzeczą, która się liczy w obecnej koniunkturze, są czysto techniczne umiejętności. Oczywiście, dzisiaj także uniwersytet obejmuje się tą utylitarystyczną wizją edukacji, rozpowszechnianą szczególnie przez środowiska pozauniwersyteckie. Ale wy, którzy żyliście uniwersytetem tak jak ja, a teraz jesteście z nim związani jako wykładowcy, niewątpliwie odczuwacie pragnienie czegoś wznioślejszego, odpowiadającego wszystkim wymiarom tworzącym człowieka. Wiemy, że kiedy głównym kryterium stają się jedynie użyteczność i zwykły pragmatyzm, szkody mogą być ogromne: od nadużyć nauki nieuznającej granic poza swoimi własnymi aż do politycznego totalitaryzmu, który łatwo ożywa, kiedy usuwa się wszelkie odniesienia wyższe od prostego rachunku siły. Prawdziwą ideą uniwersytetu jest tymczasem właśnie to, co chroni nas od takiej zawężonej i wypaczonej wizji spraw ludzkich. W rzeczywistości, uniwersytet był i nadal ma być zawsze domem, w którym szuka się prawdy o osobie ludzkiej"[2].

---

[1] Pisała o tym Agnieszka Kluba w artykule: *Kryzys humanistyki – kryzys uniwersytetu*, „Tekstualia" 2013, http://tekstualia.pl/index.php/pl/44-varia-online/artykuly/176-kryzys-humanistyki-kryzys-uniwersytetu [dostęp: 21.02.2015].

[2] Benedykt XVI, Przemówienie do młodych wykładowców akademickich w Bazylice św. Wawrzyńca w dniu 19 sierpnia 2011 roku, „Losservatore Ro-

Współczesny, młody odbiorca literatury bardzo się zmienił, tak jak zmienił się świat, który go otacza. A zatem zadaniem wykładowcy literatury jest podążanie za tymi zmianami, próba poszukiwania nowego dyskursu literaturoznawczego, dostosowanego do potrzeb i możliwości odbiorcy. Zanim podejmę trud dotarcia do odbiorcy, muszę sam sobie odpowiedzieć na pytanie, jaki wybrać sposób na mówienie o literaturze, nie popadając przy tym w całkowite zaufanie do konkretnego, technicznego metajęzyka, żeby nie zawierzyć nadto możliwości dostępu do ostatecznego sensu tekstów, które można by w krytycznej analizie wyjawić i objaśnić. Dobry przekaz to taki, który nie koncentruje się na mówcy, ale na odbiorcy właśnie. Przygotowując zajęcia dydaktyczne muszę postawić sobie jako wykładowca podstawowe pytanie: co odbiorca z tego będzie miał? Jak mój wykład wpłynie na odbiorcę? Tak popularny dziś, i to nie tylko w ekonomii, efekt zysków i strat w przypadku odbiorcy literatury też musi zostać uwzględniony. Żeby w pełni dotrzeć do odbiorcy-studenta sam powinienem być przekonany, że to, co mam do zaoferowania jest „produktem" najwyższej jakości. A zatem fundamentalnym zadaniem każdego z nas jest po prostu zachwycenie literaturą, skierowanie uwagi młodego odbiorcy na tę ważną sferę ludzkiej aktywności. Kolejną ważną kwestią, którą powinniśmy uwzględnić w edukacji uniwersyteckiej (nazbyt może oczywistą, ale nie zawsze niestety praktykowaną) jest problem interpretacji tekstu literackiego. Czy w swojej praktyce dydaktycznej umożliwiam studentom samodzielną, otwartą interpretację, nie narzucając utartych, schematycznych odczytań analizowanych tekstów, czy też metodologii (choćby najnowszych) zupełnie do nich nie przystających, czy może podążam utartymi już od lat ścieżkami, drogami, które powoli zarastają. Już w 1966 roku wybitny teoretyk literatury Janusz Sła-

mano" 2011, nr 10–11 (337), http://www.opoka.org.pl/zycie_kosciola/media/osservatore/osservatore102011.html [dostęp: 12.03.2015].

wiński zauważył, że „w rzeczy samej bowiem dzieło wcale nie przedstawia sobą układu, który można by raz na zawsze unieruchomić „jedynie słusznym" odczytaniem docierającym do jego stwardniałego centrum"[3]. Proponowane studentom możliwości odczytania tekstów, zawarte w wykorzystywanych na potrzeby zajęć dydaktycznych pracach historycznoliterackich czy też wykładach to przecież zaledwie jedna z możliwości wyznaczająca drogę, którą odbiorca może podążać. Ale w pewnym momencie i tak natrafi na rozwidlenie i sam będzie musiał podjąć decyzję, w którą stronę pójść. Bo przecież w interpretacji chodzi o postawę zaangażowaną, przyjęcie aktywnej postawy emocjonalnej, z oddaniem pierwszeństwa nie samemu sobie, ale tekstowi literackiemu.

Nie jest moim celem w tym artykule – co mógłby sugerować tytuł – zamysł nad istotą prawdy w ogóle. Bo gdyby tak, to czy moglibyśmy pytać o prawdę w literaturze, skoro jednym z podstawowych wyznaczników literackości jest fikcja? Czy moglibyśmy mówić o prawdzie literatury, wiedząc, że jest ona wynikiem świadomego przetworzenia materiału językowego? Raczej interesuje mnie dziś prawda przeżyć i doświadczeń, jaką odnajdujemy w literaturze, autentyczność uczuć i emocji, które przekazuje twórca i poprzez które dokonuje się nieustanny dialog – jednym słowem, prawda życia. W zbiorze *Na progu słowa* Anna Kamieńska pisała: „Ważna jest prawda. Własna prawda. Ale na czym polega prawda w poezji? Prawda to wiedza, to poznanie. Ale przecież poznanie poetyckie nie pokrywa się z poznaniem naukowym. Już bardziej przypomina poznanie religijne. I tak jest wpisane w nasze wiersze, jak doświadczenie życia wpisuje się w rysy twarzy i zmarszczki rąk"[4]. Uwaga nasza zatem zostanie skierowana na ten szczególny rodzaj doświad-

---

[3] J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji"*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1998, s. 150.

[4] A. Kamieńska, *Autointerpretacja*, [w:] *Na progu słowa: siedem wykładów o poezji i Biblii*, Poznań 1994, s. 12.

czenia poetyckiego, które odsłania nam, choćby tylko fragmentarycznie, prawdę o człowieku i prawdę o świecie, w którym jest on zanurzony. Które umożliwia dostrzeżenie różnic między „tożsamością Siebie właściwie egzystującego"[5] i „identyczności ja utrzymującego się wśród rozmaitości przeżyć"[6]. To właśnie dążenie do prawdy jest w istocie wyrazem skierowania człowieka ku wartościom, aksjologicznym fundamentem człowieka i warunkiem jego wewnętrznej spójności. To poprzez nie człowiek dokonuje autointerpretacji, kształtuje swoją tożsamość osobową, która przecież zależna jest nie tylko od społecznych doświadczeń, ocen i oczekiwań innych ludzi[7], ale też w dużej mierze od sposobu, w jaki człowiek postrzega i definiuje samego siebie[8].

Jak zauważa Józef Tischner, nie byłoby bycia człowieka w świecie bez Drugiego, bez słowa, które do nas kieruje i poprzez które poznajemy świat rzeczy. Świat, który otacza człowieka, jest wielkim darem mowy, zakładającym obecność Drugiego[9]. A zatem literatura jest niczym innym, jak tylko przestrzenią spotkania, miejscem nieustannego dialogu, w którym słowo wypełnia się treścią, a treść przemienia moje ja. Dla sytuacji „dotykania prawdy" w obrębie konkretyzacji tekstu jest właściwa postawa „rozumienia" czytanego tekstu całym sobą przez interpretatora, całym doświadczonym przez siebie własnym życiem. Jakości estetyczne odsłaniające się w takiej konkretyzacji w dużym stopniu decydują o tym, co przede wszystkim jest właści-

[5] W rozumieniu M. Heideggera. Patrz: M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 1994, s. 185.

[6] Tamże.

[7] Patrz na ten temat: Z. Bauman, *Zarys socjologii: zagadnienia i pojęcia*, Warszawa 1963, s. 346–347.

[8] Interesujące spostrzeżenia na temat relacji między tożsamością osobową a społeczną poczynił brytyjski socjolog Anthony Giddens. Patrz na ten temat: A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.

[9] J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 2002, s. 176.

we poezji, tzn. o rzeczywistym spotkaniu podmiotu mówiącego i podmiotu dokonującego percepcji[10].

Moje rozważania na temat miejsca i roli literatury w życiu człowieka będą oparte na twórczości poetyckiej białoruskiego poety Jana Czykwina. Wybór ten spowodowany jest faktem, że dane mi było przed dwadzieścia lat obserwować dokonania twórcze poety, ewolucję jego świadomości artystycznej, nieustanne dążenie do odnalezienia własnej drogi – i życiowej, i twórczej. Namysł poety nad światem, zakorzeniony w doświadczeniu rozmowy i spotkania, wiąże się z ciągiem pytań stawianych przez bohatera jego wierszy zdumionego tajemnicą istnienia i przejawia się w językowej subtelności, znaczeniowej migotliwości, symbolicznej niejednoznaczności. Jak trafnie zauważa Janusz Misiewicz w artykule *Prawda poezji* „punkt startu bliższego określenia natury prawdy poetyckiej powinny stanowić namysł nad trzema kategoriami: Po pierwsze, pojęciem poetyckości (poezji) będącej domeną sztuki literackiej we właściwym tego słowa znaczeniu. Po wtóre, techniki pisarskiej stanowiącej uzewnętrznienie postawy poetyckiej, czyli metaforyczności (figuratywności) i po trzecie, samych jakości metafizycznych, wyznaczających ostateczny i najwyższy cel twórczości"[11].

Pierwszy zbiór wierszy Jana Czykwina *Idę* (*Іду*) opublikowany został w Białymstoku w 1969 roku. Od tego czasu poeta systematycznie wydaje drukiem kolejne tomiki: *Święta studnia* (*Святая студня*, 1970), *Niepokój* (*Неспакой*, 1977), *Na progu świata* (1983), *Splot słoneczny* (1988), *Jasne mgnienie* (*Светлы міг*, 1989), *Droga kielicha* (*Кругавая чара*, 1992), *Świat pierwszy i ostatni* (*Свет першы і апошні*, 1997), *Kredowe koło* (*Крэйдавае кола*, 2002), *Jedno życie* (*Адно жыццё*, 2009), *Na brzegu Dubicz Cerkiewnych* (*На беразе Дубіч Царкоўных*, 2010).

---

10 B. Kuczera-Chachulska, *Jeszcze o liryce i „prawdzie życia"*, [w:] *Prawda w literaturze*. Studia pod redakcją A. Tyszczyka, J. Borowskiego, I. Piekarskiego, Lublin 2009, s. 272.

11 J. Misiewicz, *Prawda poezji*, [w:] *Prawda w literaturze*, s. 249.

Najnowszy zbiór wierszy białoruskiego twórcy – *Zdarzyło się być* (*Здарылася быць*), opublikowany w kwietniu 2015 roku, stanowi twórcze credo Jana Czykwina, jego literacki testament. Zaznaczająca się w nim perspektywa filozoficzna powiązana jest nader często z rozważaniami o charakterze ontologicznym, metafizycznym. Jan Czykwin należy do twórców poszukujących sensu życia i w swoich poszukiwaniach wykracza poza prosty opis rzeczywistości. Postrzega świat jako całość znaczącą, nieomal jako rodzaj tekstu, poszukuje pod powierzchnią zjawisk znaczącego systemu znaków głębszego porządku świata. W świecie wartości naczelnych miejsce podstawowe zajmuje prawda. Jest to prawda całego człowieka, nie tylko rozumu i serca, ale też wiedzy i natchnienia. Prawda, która jest swego rodzaju sprawozdaniem z życia, ale też wyznaniem żywej osoby. Tak definiowana prawda staje się synonimem poezji.

Przyjęta przeze mnie perspektywa badawcza, zasugerowana przez tytuł – *Twarze i maski*, w sposób oczywisty nawiązuje do koncepcji filozoficznej Józefa Tischnera zaprezentowanej w dziele *Filozofia dramatu*. Zaczerpnięte z fenomenologii, egzystencjalizmu, hermeneutyki i dialogiki inspiracje filozoficzne Józefa Tischnera, jakże są istotne dla zrozumienia fenomenu ludzkiej osoby[12]. Antropologia filozoficzna zaproponowana w tej książce zakłada, że człowiek jest istotą dramatyczną, której dramat toczy się w przestrzeni dobra i zła[13]. Dramatyczna przestrzeń dobra i zła konstytuuje się w spotkaniu człowieka z innym. W *Filozofii dramatu* Józef Tischner rozważa zagadnienie piękna, dobra i zła, prawdy i kłamstwa. Uporczywie nawraca też pojęcie twarzy i maski, co z zagadnieniem prawdy i kłamstwa łączy

---

12 Warto przypomnieć, że inspiracją teoretyczną dla Józefa Tichnera była europejska tradycja filozoficzna – myśl Sorena Kierkegaarda, Maxa Schellera, Martina Bubera, Paula Ricoeura, Martina Heideggera czy Emmanuela Lévinasa. To ona stała się fundamentem antropologii filozoficznej Józefa Tischnera.

13 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 12–16.

się w sposób naturalny[14]. Zagadnienia te, ujęte w subtelną formę wiersza, w metaforyczno-symbolicznych obrazach pojawiają się w wielu wierszach białoruskiego poety, przynosząc za każdym razem nowe konkretyzacje. Podmiot liryczny wierszy Jana Czykwina jest ukazany zwykle w relacji, w sytuacji spotkania. To spotkanie właśnie otwiera przed człowiekiem agatologiczny i aksjologiczny horyzont istnienia – otwiera na świat wartości. Warto dodać, że spotkanie to jest realizowane nie tylko pomiędzy Ja i Ty[15], ale też zawiera w sobie odniesienia do Boga:

О, Божа, дай мне розум наастатак
І спакой душэўны, каб прыняць я мог,
Што змяніць не маю сілы.

Не хачу паспець на тое падарожжа,
Калі шукаць ў сабе самім
Дзеля яго мне трэба самаапраўданне...

Імглу люблю, калі ваўнянай ціхаценню
Яна палоніць, як вясна вясну,
Зялёнай радасцю бязмэтнага ляцення.

Пара ўжо ссунуцца ў няўменне
І самы час зваліцца ў абамленне,
У мару сну, ухма русну, умо расну...[16]

---

[14] Widać tu wyraźne nawiązania do koncepcji filozoficznej E. Lévinasa. Dla francuskiego filozofa twarz nie jest konkretnym bytem, lecz samym sensem: „Twarz jest obecna – pisze Lévinas – nie będąc właśnie żadną treściową zawartością. W tym sensie nie można jej pojąć, to znaczy ująć jej jako całości. Nie można jej też zobaczyć ani dotknąć – bo we wrażeniu wzrokowym lub dotykowym tożsamość Ja ogarnia inność przedmiotu, który staje się właśnie zawartością wrażenia". Patrz więcej na ten temat: E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 227.

[15] Problematyce relacji Ja–Ty poświęcone są m.in. prace: M. Buber, *O ja i Ty*, przeł. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991; E. Levinas, Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998; K. Rosner, *Dialog jako temat filozofii współczesnej: Buber, Gadamer, Habermas*, [w:] *Dialog. Idea i doświadczenie*, red. S. Kruszyńska, K. Bembenne, I. Krupiecka, Gdańsk 2011, s. 15–32; R. Włodarczyk, *Levinas. W stronę pedagogiki azylu*, Warszawa 2009.

[16] Я. Чыквін, *Перад сном*, [w:] tegoż, *Здарылася быць*, Беласток 2015, s. 67–68.

Kontemplacja Boga, widzenie jego prawdy, dokonuje się w wierszach Czykwina poprzez człowieka. Zgodnie z antropologią prawosławną (a taka zaznacza się na płaszczyźnie analizowanych tekstów), człowiek jest ogniwem łączącym rzeczywistość Boską i ziemską, byt wieczny i czasowy, jest miejscem zamieszkiwania Boga, miejscem teologicznym. Świat poetycki w wierszach Czykwina przeniknięty jest wiarą w Bożą obecność, jest wypełniony znakami (woda, światło), które łączą w sobie to, co przemija jako postać świata, z tym, co trwa wiecznie jako rzeczywistość duchowa. Poszukiwanie autentyczności, odkrywanie prawdy o sobie, odrzucanie schematów i masek, pozorów i iluzji jest dla podmiotu lirycznego tego wiersza celem nadrzędnym. Jego życie sprowadza się w gruncie rzeczy do poszukiwania i odnajdywania twarzy.

Jak zauważa Józef Tischner: „Twarz zawiera w sobie jakiś odblask idealnego piękna, idealnego dobra, idealnej prawdy. Twarz jest wyższością, wspaniałością człowieka. Zdolna jest porwać, zachwycić, wynieść poza prozę świata ku poetyce istnienia. Ale jest ona także kruchością, zagubieniem, krzywdą lub biedą. Są na niej znaki minionych bólów, są miejsca dla bólów przyszłych. To przede wszystkim na twarzy człowieka przemija jego piękno i jego życie. Tutaj ukazuje się łza i umieranie. Twarz jest osadzona na krzyżu istnienia”[17]. Nawiązanie do Tischnerowskiej koncepcji doświadczenia drugiego człowieka odnajdujemy w wierszach ****Zdarzy się...* (****Здарыцца нешта*), *Milcząca radość* (*Маўклівая радасць*), *Cienie* (*Цені*), *Dwoje* (*Двое*). W utworach tych obserwujemy próbę przeniknięcia tajemnicy życia, zrozumienia prawdy o człowieku, odzyskiwanie „miejsc wewnętrznych”:

Здарыцца нешта. Тут або ў вечным.
У вочы глядзі знаёмым рэчам.
І калі ты шчыра глядзіш –

[17] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 82.

Убачыш шлях свой млечны,
Як сцелецца ён па зямлі.

Здарыцца ж нешта. І станецца цудам.
У вочы глядзі знаёмым людзям.
І калі ты шчыра глядзіш –
Такім патрэбным, адзіным будзеш
Ім у жыцці, і тым, што ўзвыш[18].

Podmiot liryczny tego wiersza podejmuje trud autokreacji, ustawicznego stwarzania siebie, wbrew homogenizującym wpływom otoczenia[19]. Autentyczność jest dla niego przeciwieństwem sztuczności, udawania, gry, obłudy i fałszu. Polega na wierności sobie, szczerości, spontaniczności. Wypływa z wewnętrznego przekonania, nie z obowiązku, czy też narzuconej z zewnątrz konieczności:

Мае дарагія, бязлікія і безназоўныя –
хто выплакаў усе чалавечыя слёзы,
на кім трымаецца кожная ўлада,
хоць яна пагарджае вамі ў сваіх кабінетах –
вы трымаеце усё рыштаванне жыцця
і вам адкрываецца праўда за праўдай[20].

Podmiotowość kształtowana jest w wierszach Czykwina przy bezwzględnym prymacie poznania wewnętrznego nad zewnętrznym. Nie bez znaczenia jest też fakt, że zrealizowana w utworze koncepcja podmiotu lirycznego wynika przede wszystkim z tożsamości osoby mówiącej. Bohater wierszy Jana Czykwina to człowiek dążący do rozszyfrowania tajemnicy życia, odnalezienia duchowego pierwiastka ukrytego w materii i będącego przyczyną wszystkiego, co jest dostrzegalne

18 Я. Чыквін, *Здарыцца нешта*, [w:] tegoż, *Здарылася быць*, Беласток 2015, s. 117.

19 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W. J. Popowski, Warszawa 1996, s. 136–137.

20 Я. Чыквін, *Дарагія мае...*, [w:] tegoż, *Здарылася быць*, s. 48.

zmysłami. Próbuje dotrzeć do tajemnicy transgresji, uchwycić czas przechodzenia od życia do śmierci, kontempluje te chwile, w których jest „już nie tu, a jeszcze nie tam". W ten niełatwy proces dochodzenia do prawdy w sposób naturalny wpisane jest cierpienie. A jako że jest ono nieodłączne od każdej egzystencji, trzeba przywrócić człowiekowi prawo do przeżywania bólu. Tragizm ludzkiej kondycji przeżywanej świadomie nadaje jej głębszy sens:

Ля гэтых закулісных гульняў долі,
Адкуль ляціць адно каменне,
Душа ў запаветным азарэнні
Не злічыць усіх акордаў болю.

Я затаіў прад ёй дыханне
І слухаць рады – можа нешта скажа...
Але яна глядзела на мяне ўкрадна,
Як на стражніка глядзіць ягоны вязень[21].

Podmiot liryczny wierszy Jana Czykwina jest często człowiekiem wędrującym drogami niepokoju. W wymiarze ziemskiej egzystencji drogi te wiodą od narodzin aż do śmierci. Ich zarys jednak zależy od tego, w jaki sposób rodzenie i umieranie splatają się ze sobą w węzły życia, obecne nie tylko na krańcach wędrówki. W wymiarze aksjologicznym kierunek ten prowadzi od dołu ku górze, od zwątpienia do wiary, od kłamstwa do prawdy, od maski do twarzy. Taki właśnie kierunek związany jest z aksjologicznymi poszukiwaniami człowieka, z docieraniem do źródeł jego osobowej immanencji[22]. Ale aby ten cel został osiągnięty, niezbędny jest proces autorefleksji, zrozumienia samego siebie i moich relacji ze światem. „Maska wyłania się z duszy człowieka jako istoty świadomej własnych

---

21 Я. Чыквін, *Сплін*, [w:] tegoż, *Здарылася быць*, s. 11.

22 Patrz więcej na ten temat: J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 2000, s. 9–11.

i cudzych możliwości poznawczych, jest jego zasadniczo swobodnym przejawem. Zarazem dotyczy ona innych: jest dla innych i z winy innych (przynajmniej w mniemaniu maskujących się). [...] Spotykając maskę – pisze Józef Tischner – nie możemy nie pytać o twarz. Szukamy twarzy gdzieś poza maskami. Szukamy tak, jak się szuka prawdy"[23]. Bohater wierszy Jana Czykwina zebranych w tomie *Zdarzyło się być...* zaskakuje swoją dojrzałością. Jest on pełen pokory i zgody na własny los, który przecież pochodzi od Boga, jest wierny samemu sobie, ponieważ wie, że to stanowi gwarancję autentyczności i wewnętrznej spójności. Taka postawa pozwala człowiekowi nie tylko zachwycić się pięknem chwili, ale i zadumać nad tajemnicą wieczności, nie tylko cieszyć się nowym dniem, ale widzieć sens w zachodzie słońca. A zatem przyjąć to, co znane i jeszcze niepoznane, to co cielesne, widoczne, uchwytne i to, co duchowe, ulotne i tak bardzo fascynujące:

Запрашаю ў Бельск
Захапіцца
Захадам сонца

Знаёмым у незнаёмым
Знешнім ва ўнутраным
Заўсёдным для нас у імгненным

З нашай альтаны бачна далёкая вечнасць[24].

Zakończę moje rozważania słowami Elżbiety Feliksiak, zawartymi w monografii *Antropologia literatury*. Słowa te to zgrabnie ujęta odpowiedź na pytanie, jaka jest wartość poezji: „Poezja może przemawiać różnymi językami, ma niezliczone sposoby pobudzania naszej wyobraźni i świadomości do odpowiedzi w rozumiejącym dialogu, do konfrontacji ryzykownej dla

[23] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 79.
[24] Я. Чыквін, ****Запрашаю ў Бельск*, [w:] tegoż, *Здарылася быць*, s. 10.

obydwu stron. Ryzyko bierze się stąd, że spotkanie odbywa się w świetle prawdy i staje się probierzem człowieczeństwa, zgodności istnienia z istnieniem. Nie lękajmy się jednak: poezja prawdziwa, odsłaniająca sens bytu, wraz z ryzykiem niesie i ocalenie, broni przed samą sobą. Jej moc płynie z ukrytych źródeł, spoza zasłony słowa, z tego, co będąc rzeczywiste, broni granic możliwości poetycką formą"[25].

[25] E. Feliksiak, *O poezji medytacyjnej Karola Wojtyły*, [w:] tejże, *Antropologia literatury. Interpretacje i studia*, Kraków 2014, s. 365.

Ала Брадзіхіна
Гомель

Асноўныя вектары мастацкага пошуку Яна Чыквіна ў 2010-х гг.

Ян Чыквін – паэт глыбокі і вельмі цэльны. Яго творчая манера пазнавальная за кошт ідэйна-мастацкага адзінства (не блытаць з паўтаральнасцю) усіх зборнікаў лірыкі, якія характарызуюцца агульнасцю анталагічна-філасофскай праблематыкі, падобнымі вобразна-сімвалічнымі дамінантамі (многія даследчыкі сцвярджаюць іх архетыповую прыроду), адметнай, інтэлектуальна-вытанчанай, манерай пісьма. Таму імкненне прачытаць усе кнігі лірыкі творцы *як адзін паэтычны макратэкст* (Л. Машчэнская[1], Л. Зарэмба[2]) цалкам натуральнае. Цікавай бачыцца і спроба Ю. Паталкова разгледзець назвы зборнікаў паэзіі Я. Чыквіна *ў якасці адзінага сюжэту*[3]. У гэтым кантэксце трэба адзначыць, што зборнікі 2010-х гг. – "На беразе Дубіч Царкоўных" (2010) і "Здарылася быць" (2015) – відавочна, з'яўляюцца этапны-

---

[1] Л. Машчэнская, *Ад назвы да мастацкага зместу: кніга вершаў Яна Чыквіна "Жменя пяску"*, [у:] *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, Białystok 2010, с. 49.

[2] Л. Зарэмба, *"Акрамя жыцця на свеце больш няма нічога": аб паэтычным светасузіранні Яна Чыквіна*, "Тэрмапілы" 2002, № 6, с. 201.

[3] Ю. Паталкоў, *Выратавальны боль: спаведніцкая місійнасць паэзіі Яна Чыквіна*, [у:] *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, с. 124.

мі ў творчасці паэта. Яны выступаюць, з аднаго боку, арганічнай часткай і працягам папярэдніх творчых шуканняў Я. Чыквіна, з другога – новай іх прыступкай, дэманструюць адмысловыя, не заўважаныя раней, падыходы паэта да арганізацыі мастацкага матэрыялу. Пра ідэйна-эстэтычнае адзінства апошніх дзвюх кніг творцы сведчыць і той факт, што сем вершаў і паэма "Гусак і гусыня" са зборніка "На беразе Дубіч Царкоўных" арганічна ўпісаліся ў агульную канцэпцыю наступнага – "Здарылася быць".

Ужо пры павярхоўным азнаямленні з гэтымі кнігамі няцяжка заўважыць з'яўленне побач з вершамі празаічных тэкстаў пісьменніка, і гэтае з'яўленне заканамернае; яшчэ пачынаючы ад кнігі "Неспакой" (1977) і на працягу ўсёй далейшай творчасці падрыхтаванае вершамі верлібравага ці версэтавага (у разанаўскім разуменні) характару, такімі як "Геаметрыя пятніцы", "Tessera Hospitalis", "Два лісты", "Страла немінучасці", "За тым мурам", "Божая кароўка" і інш. Маючы больш ці менш развіты сюжэт, празаічныя творы апошніх па часе кніг пісьменніка мала суадносяцца з лірычным родам, хаця часам і праясняюць цьмяныя месцы ў творах паэтычных (да прыкладу, верш "Марная проза" і апавяданне "Ненапісанае"). Адметна, што ў тых празаічных тэкстах, у цэнтры якіх знаходзіцца суб'ект маўлення ("Незнаёмец", "Несмяротны", "Прысутнасць", "Няскончанае маўчанне", "Ненапісанае"), лірызм праяўляецца менш выразна за тыя творы, дзе аповед засяроджаны на пэўным аб'екце, што набывае рысы самастойнага персанажа ("Падарожжа", "Камень", "Гасціная").

Будучы жанрава вельмі разнастайнымі – ад падарожных нататкаў да постапакаліптыкі, – усе празаічныя творы пісьменніка арганізаваны з дапамогай хранатопу сустрэчы. Я. Чыквін і ў эпасе застаецца верным сабе: шэсць з васьмі сюжэтных тэкстаў пачынаюцца з руху героя – скразнога матыву яго творчасці: *Аднойчы* ***я ішоў*** (тут і далей вылучана намі

– *А. Б.*) *па ліпавай алеі парка нашага старога горада*[4] ("Незнаёмец"); *У старым парку шырокім пасмам дзьмуў адмысловымі калідорамі жнівеньскі час. Толькі тут трывалілася ўсё яшчэ праўдзівае лета. Па абодвух баках алеі, па якой **я ішоў** упершыню, раслі сотні гадоў рэліктавыя фруктовыя дрэвы*[5] ("Несмяротны"); ***Выйшаўшы з магазіна** канцылярскіх тавараў, я на хвіліну затрымаўся, каб прыкінуць у памяці, **далёка не адышоўшы** ад месца, ці ўсё купіў, што трэба было мне мець пад рукою*[6] і інш. Прычым сустрэча, што становіцца тэкстаўтваральным элементам, носіць характар выпадковасці, выступае не мэтай, а хутчэй нечаканым прыпынкам, замінае руху персанажа.

Разам з тым гэтыя перашкоды гіпнатычна ўздзейнічаюць на героя, мяняюць кірунак яго думак і ўплываюць на падсвядомасць, выклікаючы мноства цьмяных асацыяцый, урыўкаў успамінаў, сноў, змененых станаў свядомасці, кшталту галюцынацый, азарэнняў і эфекту дэжа вю. Аб'яднаць гэтыя матывы з рэальным светам у адно арганічнае цэлае (а на сувязь з сапраўдным жыццём, аўтабіяграфічную аснову ўказвае нават назва адной з кніг – "Здарылася быць") дазваляе матыў двайніцтва – таксама заканамерны ў творчасці пісьменніка, які неаднойчы ў ранейшых зборніках прымерваў маскі, пішучы вершы ад імя іншых асоб (нават жаночага полу), біблейскіх персанажаў, жывёл, дрэў, рэчаў і г. д. Так, у хлопчыку, якога герой рэгулярна сустракае пад час свайго звычайнага шпацыру ў парку, ён пазнае малога сябе ("Незнаёмец"), вобраз старой кабеты з пошты зліваецца з вобразам яго маці ("Прысутнасць") а, адшукаўшы стары нататнік, ён *раптам зразумеў, што напісанае належыць таму іншаму, каго я добра ведаў, хто быў амаль ці не*

[4] Ян Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 39.
[5] Тамсама, с. 42.
[6] Ян Чыквін, *Здарылася быць*, Беласток 2015, с. 107.

мною, але каго я ніколі не хацеў слухаць і разумець...[7] ("Падарожжа"). Прычым кожны з герояў-двайнікоў валодае звышнатуральнымі якасцямі. Хлопчык з апавядання "Незнаёмец" магічным чынам з'яўляецца толькі ў той момант, калі герой занураецца ва ўспаміны дзяцінства і гэтак жа загадкава знікае; бабуля з твора "Прысутнасць" пранікае ў яго сон яшчэ да сутыкнення на пошце; сябар дзяцінства Паўлік пры сустрэчы аказваецца жывым нябожчыкам ("Ненапісанае").

Па-свойму праяўляецца феномен двайніцтва і ў лірыцы. Так, прыём рамантычнай палярызацыі, трансфармаваны ў паэзіі Я. Чыквіна ў ідэю трагічнай раздвоенасці, што неаднойчы было заўважана даследчыкамі яго творчасці, набывае ў вершах апошніх дзвюх кніг выгляд складана арганізаванай цэласнасці. Такія пачуццёвыя станы лірычнага героя, як *шчаслівінкі трывогі, туга-шчаснота* (паэма "Гусак і гусыня"), *азарэнне ніцае, вольніца шчымлівая* (верш "Немагчымасць"), *чысціня трывогі* (верш "Бачыць свет"), *харашынь, ад якой душа халадзее*[8] (верш "Падарожжа"), радасці, якая *сталася тваім жалем і сумам*[9] (верш "Радасць") і інш. не ўтрымліваюць, аднак, семантыкі супярэчлівасці. Наадварот, яны транслююць ідэю складанасці ўнутранага свету асобы, немагчымасці адназначнага спасціжэння яе душэўнага жыцця, бо яна сама сабе, на думку паэта, і ахвяра і злодзей (верш "Сплін").

Пры гэтым, калі раней герой Я. Чыквіна паслядоўна асэнсоўваў **сябе ў свеце**, то ў 2010-я становіцца відавочным, што галоўным аб'ектам вывучэння для яго становіцца **свет у сабе**. Лірычны суб'ект пільна ўслухоўваецца ў сваю душу, яго самарэфлексія і інтраспекцыя дасягаюць тут вышэйшага ўзроўню. У апавяданні "Прысутнасць" Я. Чыквін падрабяз-

---

7 Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 41.

8 Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 96.

9 Тамсама, с. 19.

на раскрывае механізм гэтага працэсу, называючы яго "тайнапісам":

> Я займаўся, між намі гаворачы, тайнапісам, як называў я тое, чым займаўся, калі займаўся, калі нікога не было побач, калі ніхто не займаў мяне сваімі справамі – я запісваў тады шмат якія думкі дзеля тых жа думак. Любіў падслухаць, аб чым яны размаўляюць, пра што спрачаюцца, чаго шукаюць у чалавечым свеце, урэшце мяне моцна дзівіла і цікавіла, як паварочваецца сама мысль, калі яна саму сябе абдумвае, абмыслівае, і што з ёю робіцца, калі яна ўваходзіць у сваю слоўную плынь, і адкуль яны – думкі...[10]

Пісьменнік з уласцівай яго мастацка-філасофскай канцэпцыі[11] адметнасцю надзяляць рэчы (падтрымліваючы хайдэгераўскае і разанаўскае разуменне іх як складнікаў Рэчаіснасці) нават называе думкі сваім *жывым амаль двайнікам*, з якім яго герой *ідучы і нікуды не спяшаючыся, ахвотна любіў весці спрэчку*[12].

Таму цалкам заканамернымі бачацца складаныя, сінтэтычныя Чыквінавы вобразы, кшталту: *Але ў той красе бязмернай // адгукаецца даўно знаёмы боль*[13] (верш "Дзеці ў альтанцы п'юць гарбату..."). Як бачым, прыгажосць у такога апалагета хараства, як Я. Чыквін, таксама набывае амбівалентны характар: з аднаго боку, надае сэнс жыццю яго лірычнага героя ("Восень"), з другога – мае выгляд "балючай красы" ("Падарожжа", "Дзеці ў альтанцы п'юць гарбату..."). Заявіўшы яшчэ ў "Жмені пяску" (2008) пра наяўнасць гармоніі ў душэўных пакутах (верш "Гадоў мінае новых чарада..."), паэт працягвае развіваць гэтую думку ў апошніх па

---

[10] Тамсама, с. 53.

[11] Падрабязней пра блізкасць філасофска-эстэтычнай канцэпцыі Яна Чыквіна да гілазаізму (ад грэч. hyle – рэчыва і zoe – жыццё) гл.: А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль свету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце ідэі вітальнасці*, [у:] *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, с. 19–25.

[12] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 39.

[13] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 13.

часе кнігах, дзе канцэнтрацыя болю рэзка ўзрастае, і найперш гэта боль **ня**спраўджанасці.

Заўсёдная прыхільнасць Я. Чыквіна да ўжывання адмоўяў не-/ні- ў 2010-я, асабліва ў прозе, таксама набывае самую вялікую частотнасць у параўнанні з папярэднімі кнігамі, пра што сведчаць назвы многіх твораў – "Немагчымасць" "Незнаёмец", "Несмяротны", "Ненапісанае", "Нясканчанае маўчанне". Між іншым, гэтая стылёвая адметнасць можа ў пэўным сэнсе праясніць і даўнюю палеміку сярод даследчыкаў адносна бунтарскай ці пакорлівай натуры лірычнага героя Я. Чыквіна. Відавочна, нагружанасць тэкстаў адмоўямі сведчыць пра ўнутраны пратэст – магчыма, падсвядомы – нават пры ўмове адсутнасці такіх матываў у самім творы. Боль няспраўджанасці ў аўтара функцыянальна суадносіцца з катарсісам.

Матыў незавершанасці становіцца скразным і ў прозе пісьменніка. Так, герой апавядання "Незнаёмец" у чарговы раз так і не рашыўся спыніць незнаёмага хлопчыка, хаця увесьчасна шкадуе пра гэта; персанаж апавядання "Прысутнасць" так і не загаварыў з бабуляй, якую бачыць у сне, пра маці; "нясканчаным маўчаннем" завяршылася знаёмства героя аднайменнага твора з яго былым цэнзарам Феліксам і інш.

Разам з тым, як і ў празаічных тэкстах, зрэдку вобраз двайніка з'яўляецца ў лірыцы ў персаніфікаваным абліччы ("Дзень пражыў – і слава Богу...", "Хмяліць і цвярозіць..."):

Раптам – нібы глухаваты –
Прывід з рысай майго твару
Між ваконня, між дзвярыма,
Як святлісты пэндзаль сонца,
Што жыццю дае бясконцасць,
Прапускаючы ўсё міма...[14]

("Дзень пражыў – і слава Богу...")

[14] Тамсама, с. 7.

Дваістыя адчуванні звязваюцца і з феноменам кахання. І хаця колькасна інтымнай лірыкі крыху паменела ў кнігах 2010-х гг., тут з'явіліся досыць цікавыя вобразы, што раскрываюць яго сутнасць: *Мая Марусенька, Марысь, // Ствары са мною ноч у дзень! // І дзень у ноч ствары са мною!*[15] (паэма "Гусак і гусыня"). Любоў здольная нават згаданым вышэй адмоўям надаць станоўчы сэнс, гарантуючы погляд *з несмяротнай вышыні*[16] ("Праца. Дом. Пасцель...") або папаўняючы слоўнік вытанчаных кампліментаў: – *Які ты цудоўна няўмелы! // Якая ты ўсё невагома!*[17] ("Двое"). Цікавай уяўляецца і мадыфікацыя ўласцівага творчасці паэта матыву сакралізацыі жанчыны. Калі ў зборніку "Светлы міг" (1989) вобраз аголенай дзяўчыны ў вачах лірычнага героя не дазваляе яму наведаць царкву, бо *святыя ўбачаць голае цела // дзяўчыны ў вачах маіх, // у вачах – кахання бліскавіцы. // З іконай сваёю ў царкву не прыходзяць*[18], то ў вершах 2010-х гг. асэнсаванне жаночага хараства і карэляцыя любоўнага і сакральнага набывае зусім іншую праекцыю, хаця і тут захоўваецца характэрная аўтару афарыстычнасць:

Хто ён, той чалавек
Жаночага роду,
Які нясе сваё цела,
Як галаву Іаана?

Душа глядзіць з іконы
На свет той бездапаможны,
Ў якім міраносіцам-жонам
Галаву насіць гэтак можна[19].

("Хто ён, той чалавек...")

[15] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 36.
[16] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 14.
[17] Тамсама, с. 63.
[18] Я. Чыквін, *Светлы міг*, Мінск 1989, с. 62.
[19] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 113.

Аднак у цэлым канцэпцыя кахання ў лірыцы 2010-х гг. захоўвае рысы, сфарміраваныя ў ранейшай творчасці Я. Чыквіна: любоў суадносіцца з сэнсам жыцця, верай, катэгорыяй прыгажосці, святлом, бяскрайнасцю і бясконцасцю. Да разумення ўзаемнага пачуцця адным шляхам на дваіх дадаецца ўсведамленне крохкасці, нетрываласці вобразаў закаханых падарожнікаў, што ўяўляюцца як *два на ветры матылі, // на вадзе дзве чараціны*[20] ("Праца. Дом. Пасцель...").

Магчыма, актуалізацыя матыву двайніцтва (у вершы "Вечар бяжыць на сустрэчу..." узнікае нават копія каханай) – гэта спосаб пазбавіцца ад адзіноты, пра якую лірычны герой прама згадвае не так і часта, як у папярэдніх зборніках, але яго самотнасць вынікае з кантэксту многіх вершаў. Як і каханне, што прадугледжвае існаванне дзвюх самастойных асоб і адначасова адзінага цэлага, вобраз іншага заклікана ператварыць **маю** самоту ў **нашу** (верш "Спячая"). Улічваючы заўсёдную прадуманасць кампазіцыі кніг Я. Чыквіна, выверанасць парадку размяшчэння вершаў, абумоўленага не столькі храналагічнай паслядоўнасцю, колькі ўнутранай логікай разгортвання паэтычнай рэфлексіі, асаблівую ўвагу трэба звярнуць на лірычныя тэксты, якія знаходзяцца ў моцнай пазіцыі, то бок адкрываюць і закрываюць зборнікі. Як правіла, у мастацкай сістэме Я. Чыквіна яны канцэнтруюць кола магістральных ідэй, матываў, вобразаў канкрэтнай кнігі. У гэтым сэнсе цікава, што загалоўныя вершы зборнікаў "На беразе Дубіч Царкоўных" і "Здарылася быць" рэпрэзентуюць вобраз самотнага вандроўніка. Як і ў празаічных тэкстах аўтара, тут маніфестуецца матыў руху як цэнтральны і тэкстаўтваральны:

І ссесці прыйдзецца з ладдзі...
О, гонкая мая ладдзя,

[20] Тамсама, с. 14.

Вяшчуння сама-насам!
Пакуль ёсць шчэ хвіліна часу,
Я пры канцы хачу табе сказаць,
Што ўсё жыццё я быў адзін[21].

(“Ладдзя”)

І хаця вобраз ладдзі ў беларускай культурнай прасторы нязменна ўспрымаецца ў цеснай знітаванасці з роспаччу, завяршаюць кнігі (у выпадку са зборнікам “На беразе Дубіч Царкоўных” – нізку новых твораў), так бы мовіць, вельмі чыквінаўскія лірычныя тэксты жыццесцвярджальнага, вітальнага характару, дзе пераадольваецца адзінота. Так, фінальным акордам “Здарылася быць” стала ідылічная карціна ў вясковай хаце, кранальны клопат дзяўчыны пра свайго каханага (“У гэтай змарнелай хаціне...”). Кніга “На беразе Дубіч Царкоўных” (дакладней, нізка новых твораў) заканчваецца вершам “О, як чароўна на Зямлі...”, дзе ўсход сонца асвятляе шлях закаханым. Самотны вандроўнік знаходзіць пару амаль па біблейскіх законах, бо *Жывыя істоты зышліся па двое, // каб ім са свету не згінуць*[22].

Трэба падкрэсліць, што матыў шляху, заяўлены ў загалоўным вершы кнігі “Здарылася быць” і даволі распаўсюджаны ў творах Я. Чыквіна ў цэлым, пачынаючы з першай кнігі з красамоўнай назвай “Іду” (1969), сустракаецца ў апошнім па часе зборніку большую колькасць разоў, чым ва ўсіх папярэдніх кнігах. Разам з варыятыўнымі вобразамі дарогі, сцежкі, вандроўкі, лабірынта, падарожжа, блуканняў і пад. ён фіксуецца ў 31 вершы, што сведчыць пра яго выключную ролю ў сённяшняй ідэйна-мастацкай канцэпцыі паэта (для параўнання – у “Светлым мігу” – 5 разоў, у зборніку “Свет першы і апошні” – 9, “Крэйдавае кола” – 9, у “Жмені пяску” – 17).

---

[21] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 5.
[22] Тамсама, с. 123.

Традыцыйны для Я. Чыквіна прыём надання дынамікі нерухомым рэчам таксама арыгінальна вырашаецца ў лірыцы 2010-х гг. (“Пыл”, “Корч”, “Іду на чыстую рэчку...” і інш.).

Ідзе па лузе корч,
Стагоддзямі ідзе.
І хоць сляпы і моўч,
Вялікі ён відзень.

Па полі корч паўзе
Яшчэ адно стагоддзе.
І ноч адзета ў дзень
За ім ліхтарняй ходзіць.

І корч у лес залез,
Патраціўшы карэнне.
І тут жа з’еў яго жалез
Як непатрэбнае найменне[23].

(верш “Корч”)

Раней фантасмагарычныя малюнкі выкарыстоўваліся паэтам для данясення ідэі абсурднасці свету, як правіла, пры рэалізацыі сацыяльнай тэмы. У кнігах “На беразе Дубіч Царкоўных” і “Здарылася быць” падобныя алагічныя карціны служаць вырашэнню самых разнастайных праблем у філасофскай плоскасці (“Свята”, “Перада мною свет панылы...”, “Расцвілі каштаны тысячамі свечак...” і інш.).

Аднак часцей шлях набывае канкрэтнае ўвасабленне – выгляд дарогі ці сцежкі, што прадугледжвае мінімалізацыю свабоды выбару, адсутнасць альтэрнатывы. Герой крочыць у межах зададзеных дарогай прасторавых абрысаў, бо сысці з яе – гэта значыць страціць кірунак ці апынуцца на ўзбочыне. Даследчыкі творчасці Я. Чыквіна неаднаразова выказвалі палярна адрозныя версіі адносна ўсведамлення лірычным суб’ектам канечнай мэты шляху ці дэманстрацыі

[23] Тамсама, с. 77.

яе падкрэсленай адсутнасці, а значыць, хаатычных блуканняў. Спрабуючы прымірыць прыхільнікаў абодвух тэзісаў, заўважым, што рух можа мець не толькі знешнюю (дасягненне пэўнай кропкі ў прасторы праз перамяшчэнне), але і ўнутраную мэту, і шлях героя Я. Чыквіна бязмэтны ў сваёй натуральнасці роўна ў такой ступені, як бязмэтнае цячэнне ракі ці "ляценне вясны" (верш "Перад сном"). Іншымі словамі, гэта не броўнаўскі рух, а ўпарадкаваная вандроўка ў пошуках сябе:

> А мы ўсё ідзём сляпым лабірынтам
> У пошуках сонечных дзён, кахання і веры –
> Не ў змозе адолець бязмерную цемрадзь[24].
>
> ("Сабака ляжаў сабакай ля ног...")

Падобнае правідэнцыяльнае ўяўленне пра лёс, долю чалавека як прыватную рэалізацыю матыву шляху заўважнае і ў папярэдніх кнігах. Ідэя немагчымасці прадухіліць падзеі, іх Боскай наканаванасці гучыць у шматлікіх вершах паэта ("У старым Бельску, дзе хвіліны...", "Каменьчыкі", "Сплін", "Не ведаем, стаецца што без нашага ўдзелу..." і інш.). Аднак Я. Чыквін арыгінальна трактуе гэты традыцыйны для ўсёй гісторыі развіцця літаратуры архетыповы вобраз. Да прыкладу, калі дарога ў культуралагічным сэнсе звычайна атаясамліваецца з "чужой" прасторай, то ў Я. Чыквіна – мадыфікуецца ў "сваю", бо кожны шлях мае ўласцівыя толькі яму ўнікальныя абрысы, а таму герой ідзе *па свеце сваім адзіным*[25] (верш "У гэтай змарнелай хаціне..."), а *Душа, што йдзе па родным свеце // І чуе, як гучыць ў паўтонах // Свет жывы, ёй даўным-даўно знаёмы*[26] ("Бывае зрэдзь такі ажурны дзень..."). Падобныя думкі гучаць і ў прозе. *Маім жыццём*

---

[24] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 10.

[25] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 123.

[26] Тамсама, с. 95.

ты не памрэш[27], – знаходзіць напісаны быццам бы чужой рукой перасцерагальны надпіс на першай старонцы свайго нататніка герой апавядання "Падарожжа".

У вершы "Як не мае..." узнікае цікавы вобраз узбочча долі з нядоляй, дзе можна схавацца ад іх чэпкіх позіркаў. Уцёкі таксама выступаюць адным з распаўсюджаных варыянтаў шляху ў творчасці аўтара. Эскапізм выяўляецца пераважна праз матыў вяртання ў часы дзяцінства ці юнацтва, і гэта ці ні адзіны выпадак у сённяшняй паэзіі Я. Чыквіна, калі ён апелюе да фігуры кола – самай устойлівай у мастацкай мадэлі свету ўсёй папярэдняй лірыкі пісьменніка, якая транслюе цэлы спектр значэнняў, звязаных з цэласнасцю, замкнёнасцю, зачараванасцю, завершанасцю, гармоніяй, абярэгам. Ужо ў зборніку "Крэйдавае кола" (2002) гэты сімвал часам пазбаўляецца сакральнасці і нават губляе сваю гарманічнасць, становіцца ўвасабленнем безвыходнасці. Лірычны герой у адзіночку намагаецца разарваць кола падзей (верш "З анахарэтавых запісаў") і ўсведамляе, што *Закрыўленая лінія свету больш не выгінаецца для жывых*[28] ("Свет, як адна міска на стале для наймітаў...").

У кнігах "На беразе Дубіч Царкоўных" і "Здарылася быць" кола, нарэшце, размыкаецца і ператвараецца ў вектар, бо *наўкол шляхі прамыя*[29] (верш "Сплін"). На карысць гэтага тэзіса гаворыць і ўказаная вышэй схільнасць да выкарыстання аўтарам матыву незавершанасці, і ўжо асэнсаваная яго лірычным героем адзінаскіраванасць руху, які Б. Сівэк, трансфармуючы хайдэгераўскі выраз, трапна акрэсліла як "жыццё к смерці", г. зн. к трансцэндэнцыі, волі, к Богу[30]. Ге-

---

27 Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 41.

28 Я. Чыквін, *Крэйдавае кола*, Беласток 2002, с. 49.

29 Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 11.

30 B. Siwek, *Człowiek w świecie wartości. O poezji Jana Czykwina*, [w:] *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*, s. 43.

рой фантастычнага апавядання “Несмяротны” Я. Чыквіна – біяробат, жыццё якога бясконцае, – здолеў парушыць нават замкнёнае кола неўміручасці насельнікаў планеты: *Цяпер я ўжо ведаў, што трэба рабіць з сабою, каб у свой час зысці з беспрасветнай лініі жыцця і прыдаць яму хоць які-небудзь сэнс*[31]. Як бачым, Я. Чыквін у апошніх па часе кнігах адкрывае новыя грані сэнсу і мэты жыцця.

Больш за тое, побач з разамкнёным колам узнікае яшчэ адна фігура – крыжа, прычым на самых розных узроўнях мастацкага тэксту: і праз з’яўленне вобраза распяцця, і ў спосабах арганізацыі прасторы, дзе *шляхі крыжуюцца сваім адметным шляхам*[32], і ў стылёвым афармленні паэтычнага выказвання. Так, акрэсленая вышэй тэндэнцыя да выкарыстання аўтарам адмысловага супярэчлівага адзінства ў стварэнні псіхалагічнага вобраза, сумяшчэнне ў ім антытэтычных характарыстык таксама мае ў аснове фігуру крыжа. Архетып дарогі, увасабляючы чалавечае жыццё, набывае ў такім выпадку выгляд шляху на Галгофу:

Жухла на двары і ў хаце.
Ноч не спіць і ты не спіш –
Чыстае душы распяцце!
Засталося завяшчанне напісаць,
Пакуль нясеш свой крыж[33].
(“Штовечара сузор’е Арыёна...”)

Адзінавектарны рух лірычнага суб’екта больш нагадвае вандроўку між берагамі (паказальная ў гэтым сэнсе і назва зборніка “На беразе Дубіч Царкоўных”). Такі від шляху з’яўляецца ў вершах “Ладдзя”, “Перад сном”, “Хмяліць і цвярозіць...”, дзе гучаць правідэнцыяльныя маты-

---

[31] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 44.

[32] Тамсама, с. 5.

[33] Я. Чыквін, *Здарылася быць*, с. 118.

вы і сцвярджаецца мізэрнасць чалавека перад усемагутным лёсам.

Ад абмежаванасці прасторы дарогай можа вызваліць палёт, пад час якога шляхі пракладае сам вандроўнік. Суадносячыся са свабодай, магчымасцю выбару, гэта метафара жыцця таксама ўтрымлівае падвойнае дно. Як і плывец, акрылены герой не пакідае ў паветры слядоў. І такі, здавалася б, парадокс можна вытлумачыць, прасачыўшы канатацыі, звязаныя ў Я. Чыквіна з памкненнем уверх. У найбольш абагульненым выглядзе яны зводзяцца да *духу жывога* (паэма "Гусак і гусыня", вершы "О, як чароўна на Зямлі...", "Жнівень – душны, балючы..."). Іншымі словамі, палёт як метафара лёсу чалавека ў лірыцы паэта карэлюе не столькі з лёгкасцю, бесклапотнасцю фізічнага існавання, колькі з абуджэннем жыцця духоўнага і, як вынік, дасягненнем суб'ектам жаданай свабоды:

Скінуць хочацца няволю –
І ляцець кудысь на крылах,
Дзе, мабыць, расце шчаслівасць,
Дзе красуе поўня існавання[34].

("Немагчымасць")

Такім чынам, кнігі Я. Чыквіна 2010-х гг. "На беразе Дубіч Царкоўных" і "Здарылася быць" сведчаць пра новы этап творчасці паэта. У цэлым застаючыся ў гэтых зборніках верным сваім творчым прынцыпам, ён знаходзіць новыя ідэйна-эстэтычныя падыходы і выяўленчыя магчымасці ў арганізацыі мастацкага матэрыялу. Найперш заўважаецца наяўнасць у згаданых вышэй кнігах празаічных тэкстаў, у аснову якіх пакладзены хранатоп сустрэчы, што ўпісваецца ў канцэпцыю руху як тэкстаўтваральную ва ўсёй творчасці

[34] Тамсама, с. 64.

Я. Чыквіна. Феномен двайніцтва бачыцца спосабам пераадолення ўнутранай адзіноты і па-свойму рэалізуецца ў прозе і паэзіі. У першым выпадку – у выглядзе ўцялесненай копіі, у другім – праз складана арганізаванае адзінства вобраза. Матыў шляху, увасоблены у цэлым шэрагу варыянтаў – дарогі, сцежкі, вандроўкі, лабірынта, падарожжа, блуканняў, палёту, пошуку, уцёкаў, лёсу, руху між берагамі – у апошніх па часе кнігах пісьменніка набывае сваё максімальнае колькаснае ўвасабленне. Якасна ён сведчыць пра размыканне фігуры кола – устойлівай мастацкай мадэлі папярэдніх кніг паэта, што падтрымліваецца тэндэнцыяй да выкарыстання прыёму незавершанасці і з'яўленнем формы крыжа на розных узроўнях мастацкага тэксту. Пры гэтым гнасеалагічныя пошукі паэта ў 2010-я гг. засведчылі змяшчэнне каардынатаў са знешняга быцця на ўнутранае, пераключэнне з асэнсавання сябе ў свеце на рэфлексію свету ў сабе.

Людміла Машчэнская
Мінск

Верш Яна Чыквіна “Даўно нежывы бацька полем ідзе”: моўныя і сэнсавыя перакрыжаванні

Даследчыкі творчасці Яна Чыквіна раскрываюць кантраснасць, мнагапалярнасць мастацкага свету паэзіі творцы, і пры гэтым не забываюць падкрэсліць тэндэнцыю да яго гарманізацыі, дасканаласць, строгасць мастацкай формы паэтычных тэкстаў і складанасць іх інтэрпрэтацыі. Адным з такіх твораў, які сілком, амаль міма волі чытача ўцягвае яго ў сваё касмічнае бяздонне, з’яўляецца невялікі па сваім памеры верш «Даўно нежывы бацька полем ідзе...» (далей «Даўно...»). Ён быў надрукаваны ў зборніку «Кругавая чара» (1992 г.), дзе арганічна займае сваё месца сярод іншых твораў зборніка і вельмі слушна падкрэслівае ідэю і мастацкую канцэпцыю назвы зборніка. Ужо больш за 20 гадоў верш застаецца інтэлектуальным творчым “прадуктам”, які не толькі не страчвае сваёй значнасці, але і пашырае сваю прысутнасць у сучасным літаратурным працэсе. У апошнія гады верш увайшоў у агульнаеўрапейскую паэтычную плынь – з’явіліся яго пераклады на польскай, французскай, нямецкай і італьянскай мовах. І тое, што Ян Чыквін вылучае верш з шэрагу іншых і ўключае яго ў спіс выбраных твораў (“Адно жыццё”: Выбранае. Беласток. 2009) сведчыць аб тым, што і для аўтара твор займае асобую нішу ў творчым пра-

цэсе: ён становіцца “важнейшым этапным творам аўтара”[1]. Верш адразу прыцягнуў да сябе ўвагу даследчыкаў творчасці Яна Чыквіна. Да яго звярталіся М. Сяднёў, А. Раманчук, А. Разанаў, Л. І. Зарэмба, Г. Тычка, А. В. Брадзіхіна і іншыя навукоўцы, але яны абмяжоўваліся, галоўным чынам, агульнафіласофскай, метадалагічнай ацэнкай твора. Прывядзём некаторыя разважанні даследчыкаў. Так, М. Сяднёў канстатуе дачыненне верша да твораў філасофскага-быційнага характару, якія “не маюць нічога супольнага з нашай рэчаіснасцю і знаходзяцца па-за часам”, і вызначае метад яго мастацкага ўвасаблення як “філасофска-сімвалічны”[2]; А. Раманчук лічыць верш “узорам судакранання дзвюх мастацкіх канцэпцый, калі творыцца новы эстэтычны свет”[3]; А. В. Брадзіхіна адносіць верш да тэматычнай групы тэкстаў “туга па страчанаму” (вершы “Пацалунак”, “Тапелец”, “Даўно...”), у якіх “псіхалагічна дакладна” перадаецца “жаль ад немагчымасці вярнуць былое, бяссілле чалавека перад знешнімі абставінамі, балючасць успамінаў” праз “фантасмагарычныя карціны”, “праз алагічныя, мудрагелістапачварныя малюнкі”[4]. Г. Тычка абмяжоўваецца вызначэннем рэлігійнай ідэі верша – “хрысціянскае разуменне смерці як нараджэнне ў новае сапраўднае жыццё”[5]. Найбольш поўны аналіз ідэйна-філасофскай, культуралагічнай (міфапаэтыч-

---

[1] Г. Тычка, *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток 2015, с. 54–80.

[2] М. Сяднёў, *“Светлы міг” Яна Чыквіна. Паэзія высокай пробы. (Роздум пра паэтычны зборнік Яна Чыквіна)*, (у:) *Сляза пякучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 56–65.

[3] А. Раманчук, *Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна. Гарыць мая свяча*, Беласток 2000, 89 с.

[4] А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, (у:) *Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу*. Зб. навук.-практыч. артыкулаў, Гомель 2014, с. 164–169.

[5] Тычка, с. 59.

най) сэнсавай інфармацыі верша належыць Алесю Разанаву, і яго невялікі аб'ёмам артыкул "Безназоўны" верш Яна Чыквіна" спачатку быў надрукаваны ў часопісе "Крыніца" (1997, № 4)[6], а ў 2000 г. у зборніку, прысвечаным творчасці Яна Чыквіна[7]. Па сёняшні дзень артыкул А. Разанава застаецца амаль адзінай крыніцай, да якой звяртаюцца даследчыкі пры разглядзе творчасці Яна Чыквіна 90-х гадоў XX ст.

Прапанаваная чытачу інтэрпрэтацыя верша "Даўно..." мае за мэту выяўленне рознай інфармацыі (канцэптуальнай, культуралагічнай, камунікатыўна-прагматычнай, тэкставай), якая вызначаецца моўнымі асаблівасцямі твора: лексічнымі, граматычнымі, вобразнымі. У сукупнасці з інтэнцыямі аўтара гэтыя асаблівасці ствараюць мнагапланавае, энергетычна насычанае сэнсавае поле (магію) твора, як вынік яго змястоўнай і мастацкай завершанасці.

Прывядзём цалкам гэты невялікі верш, бо ў працэсе яго інтэрпрэтацыі ўзнікае неабходнасць звяртацца да тэксту.

Даўно нежывы бацька полем ідзе.
Ён арэ.
Ён і плуг.
Ён і скіба раллі, і зерне,
І водсвет далёкага раю.
Вочы, якімі ён глядзіць на свет,
Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.
Аўсу бацька ўзяў у радно
Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.

Першая кампазіцыйна-структурная асаблівасць верша праяўляецца ў адсутнасці яго назвы. Па вобразнаму азначэнню А. Разанава, назва верша з'яўляецца яго вершам ("верш

[6] А. Разанаў, *"Безназоўны" верш Яна Чыквіна*, "Крыніца" 1997, № 4, с. 28–29.

[7] А. Разанаў, *"Безназоўны" верш Яна Чыквіна*, (у:) *Сляза пякучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, с. 119–123.

верша”), “самасведчанне” таго істотнага, што мае месца ў тэксце[8]. Назва мастацкага твора займае моцную тэкставую пазіцыю і з’яўляецца самай актуальнай яго прыметай. Гэты славесны комплекс імпліцытна праектуецца на ўсе тэкставыя катэгорыі – мадальнасць, кагезію, працягласць, стылістыку, структуру, канцэптуальнасць і г.д. Назву твора магчыма атаясаміць з замковым каменем, які закрывае ў цэнтры кладку аркі або купала, таму што яна замыкае і трымае ўсе аспекты складанай архітэктонікі мастацкага твора, як адзіную цэласную структуру, а замкнёнасць тэксту апускае чытача ў яго глыбіню. Адсутнасць назвы ў твора робіць яго структуру больш рыхлай, неадназначнай, што дазваляе інтэрпрэтатару твора больш вольна выходзіць за яго межы. А сэнс верша «Даўно...», яго вертыкальны кантэкст настолькі складаны, што яго немагчыма замкнуць назвай. Не дапамагае пранікнуць у сэнс верша і яго рамачная канструкцыя – першы і апошні радкі верша (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.*), таму што, на першы погляд, нельга лагічна растлумачыць сітуацыю: як можа нежывы бацька ісці па полі і сеяць бок вечнасці? Такім чынам, моцныя тэкставыя структуры твора ўжо падрыхтоўваюць чытача да зусім не простай экзагезы твора.

Кожны мастацкі тэкст характарызуецца камунікатыўнай і прагматычнай скіраванасцю, у ідэале ў ім павінна праяўляцца адпаведнасць паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым мастацкім эфектам, што прасочваецца не ў кожным мастацкім творы, і пошукі “адпаведнасці паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым эфектам з’яўляецца адной в актуальных праблем маўленчай камунікацыі»[9]. Вядома, што сэнс мастацкага тэксту (маўленчы змест) адносіц-

[8] Тамсама, с. 28.

[9] Р. Якобсон, *Лингвистика и поэтика*, (в:) *Структурализм: за и против*, сб. статей, Москва 1975, с. 195.

ца да складанай тэкставай катэгорыі, якая з'яўляецца вынікам узаемадзеяння моўнага зместу выказвання (семантычнага комплексу, які фарміруецца на аснове разумення моўных адзінак і іх камбінацый), з кантэкстуальнай, сітуацыйнай і энцыклапедычнай інфармацыі скончанага тэксту[10]. Моўныя сродкі мастацкага твора выкарыстоўваюцца ў розных функцыях, але галоўнымі з іх з'яўляюцца дзве – рэферэнцыйныя (рэпрэзентатыўная, намінатыўная) функцыя, звязаная з перадачай інфармацыі «ў чыстым выглядзе», і паэтычная. «У рэферэнцыйнай функцыі мова максімальна празрыстая і, у ідэале, непрыкметная; у паэтычнай функцыі яна становіцца ўсё больш прыкметнай і непразрыстай»[11].

Разгледзім моўныя сродкі верша ў рэферэнцыйнай функцыі. Яны вельмі сціплыя і зразумелыя. Лексічны аб'ём верша складае 33 словы, а з улікам паўторных словаўжыванняў – 55, намінатыўных адзінак толькі 25. У слоўнік верша ўваходзяць агульнаўжывальныя словы, нейтральныя ў стылістычных і канатацыйных адносінах, адназначныя (*араць, вечнасць, водсвет, рай, ралля, плуг, авёс*) і мнагазначныя (*бацька, скіба, зерне, бок, ісці, глядзець* і інш.), а між тым яны рэпрэзентуюць значную колькасць (11) лексіка-тэматычных груп (ЛТГ) беларускай мовы: ЛТГ «прастора» (*поле, ралля, далёкі, бок, свет*), ЛТГ «час» (*даўно, вечнасць*), ЛТГ «сваяцтва» (*бацька*), ЛТГ «часткі цела чалавека» (*вочы*), ЛТГ «зрок» (*глядзець, сузіраць*), ЛТГ «сельскагаспадарчыя прылады» (*плуг*), ЛТГ «бытавыя рэчы» (*радно*), ЛТГ «расліннасць» (*зерне, авёс*), ЛТГ «адцягненыя паняцці» (*рай, вечнасць, водсвет*), ЛТГ «дзеянне» (*ісці, араць, сеяць, узяць*), ЛТГ «смерць» (*нежывы*). У вершы адлюстраваны і парадыгма-

---

10 А. Бондарко, *Вид и время русского глагола (значение и употребление)*. Пособ. для студентов, Москва 1971, с. 30.

11 А. Козинцев, *Об антиреферентивной функции языка*, (в:) *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*, Москва 2008, с. 55–63.

тычныя адносіны, якія вылучаюцца двума сінанімічнымі радамі (*поле/ралля* і *глядзець/сузіраць*): *поле* 1. 'абшар зямлі, прызначаны, прыгодны для ворыва' [ТСБМ; 4, 288]. *Бацька полем ідзе. Ён арэ.*; *ралля* 'узаранае поле, узараная глеба' [ТСБМ; 4, 633]. *Ён і скіба раллі...*; *глядзець* 'накіроўваць куды-н. позірк, звычайна, каб убачыць, разглядзець каго, што-н. [ТСБМ; 2, 60]. *...ён глядзіць на свет.*; *сузіраць* 1. 'глядзець; разглядваць, назіраць' [ТСБМ; 5, 371]. ... *што яго сузіраюць*.

Не менш значна ў параўнанні з лексічнай разнароднасцю ў вершы адлюстраваны лексіка-граматычныя класы слоў (8 з 10), характарыстыка якіх таксама не выклікае аніякіх цяжкасцей. Знамянальныя часціны мовы прадстаўлены назоўнікамі (14) *бацька, поле, скіба, ралля, зерне, водсвет, рай, вочы, авёс, радно, бок, вечнасць*; дзеясловамі (6) *ісці, араць глядзець, сузіраць, узяць, сеяць*; 6) займеннікамі розных разрадаў (5): асабовым *ён* (*Ён арэ*), указальным *той* (*той бок*), азначальным *самы* (*Тыя самыя вочы*), пытальна-азначальнымі *які* (*якімі ён глядзіць на свет*), *што* (*што яго сузіраюць*); прыметнікамі (2) *нежывы* (*нежывы бацька*), *далёкі* (*далёкага раю*); прыслоўямі (2) *даўно* (*даўно нежывы*), *дзе* (*той бок, дзе вечнасць*); незнамянальныя – прыназоўнікамі (2) *на* (*глядзіць на свет*); *у* (*узяў у радно*), злучнікамі (2) *ды* (*узяў ... ды сее*), *і* (*скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю* – 2); узмацняльнай часціцай *і* (*Ён і плуг / Ён і скіба раллі*).

На камунікатыўным узроўні ў вершы вылучаюцца розныя тыпы сказаў (6). Па характары выражэння адносін да рэчаіснасці, па мэце выказвання і інтанацыйным афармленні ўсе яны адносяцца да сцвярджальных: 1) просты двухсастаўны неразвіты сказ (*Ён арэ.*); 2) просты двухсастаўны неразвіты сказ з выказнікам-назоўнікам (*Ён і плуг*); 3) просты развіты двухсастаўны сказ (*Даўно нежывы бацька полем ідзе*); 4) просты двухсастаўны сказ, ускладнены аднароднымі выказнікамі-назоўнікамі (*Ён і скіба раллі, і зерне, / І водсвет*

далекага раю.); 5) складаназалежны сказ з аднароднымі выказнікамі-дзеясловамі і дададнай азначальнай часткай (*Аўсу бацька ўзяў у радно ды сее той бок, дзе вечнасць даўно*); 6) складаназалежны сказ з дзвюма дададнымі азначальнымі часткамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яно сузіраюць*).

Нягледзячы на тое, што ў рэпрэзентатыўнай функцыі моўныя сродкі верша «максімальна празрыстыя і непрыкметныя», яны даюць падставу для выяўлення ў тэксце розных супярэчнасцей паміж сэнсавымі і фармальнымі структурамі. Першая антыномія праяўляецца на фармальным узроўні паміж вельмі сціплым слоўнікам верша і багатай разнастайнасцю лексічных і граматычных класаў, якія вылучаюцца ў тканіне тэксту. На моўным узроўні ствараецца апазіцыя «*слоўнік верша – лексічная і граматычная структура верша*». Узнікшая супярэчнасць надае тэксту ўнутраную дынаміку, якая ўскладняе пранікненне ў сэнсавую вобласць твора, што прыводзіць да ўзнікнення другой антыноміі на тэкставым узроўні «*сціслась тэксту – сэнсавая мнагапланавасць тэксту*». На першы погляд, ужыванне монасемічных слоў з канкрэтным значэннем, яснасць граматычных структур абумоўлівае дакладнасць, празрыстасць сэнсу тэксту, лёгкасць яго інтэрпрэтацыі, дакладнасць выкладу думкі творцы, таму што твор перш за ўсё ўздзейнічае на розум і логіку чытача, а не на яго пачуцці, бо нельга пранікнуцца эмоцыямі твора, калі не разумееш яго сэнсу. А калі, насуперак усяму, гэтае эмацыянальнае прыцягненне ўзнікае, то чытач перш за ўсё будзе высвятляць прычыну падобнага ўздзеяння. А між тым канкрэтная лексіка верша і зразумелыя граматычныя структуры амаль не выконваюць сваёй «інтэрпрэтацыйнай» функцыі: тэкст застаецца таямнічым, пакрытым цемрай невядомасці, з мноствам пытанняў, якія патрабуюць у чытача адказу, бо ён адчувае, што самае істотнае, важнае ў вершы не ляжыць на паверхні, а знаходзіц-

ца па-за тэкстам, і што самыя простыя словы і самыя простыя граматычныя канструкцыі ўтойваюць далёка не простыя думкі, душэўны рух творцы з яго асаблівым унікальным жыццёвым і творчым досведам. Узнікае загадкавы, мала даследаваны феномен эмацыянальнага спалучэння чытача з вершам, які «прыкоўвае» яго да твора.

Іншыя антыноміі ўзнікаюць на аснове функцыянавання тэкставых катэгорый і семантыкі верша. Першая з іх рэалізавана ў апазіцыі «*моўная статыка – сэнсавая дынаміка*». Па сваёй маўленчай стуктуры і моўных сродках верш статычны, пазбаўлены дынамікі. Пра гэта сведчыць напаўняльнасць твора namінатыўнай лексікай: больш за палову знамянальных слоў, ужытых у вершы, – назоўнікі (53,3%), дзеясловы займаюць толькі 23% намінатыўнага аб'ёму тэксту, пры гэтым два дзеясловы *глядзець і сузіраць* адносяцца да неакцыянальных дзеясловаў успрымання. У сукупнасці з іншымі словамі, якія не маюць семантыкі дзеяння (прыметнікамі і займеннікамі), «статычныя» моўныя адзінкі складаюць 65,3% лексічнага (намінатыўнага) аб'ёму твора. Статычны характар верша падкрэсліваюць граматычныя прыметы: намінатыўныя сказы з эліпсісам звязкі *ёсць* (*Ён і плуг* і інш.); паралелізм сінтаксічных канструкцый цэнтральнай часткі верша; ужыванне формаў цяперашняга часу ў дзеясловах незакончанага трывання (*ідзе, арэ, сее, глядзяць, сузіраюць*), якія набываюць значэнне выяўленчага/маляўнічага, ці цяперашняга пастаяннага (заўсёднага); мадальнае значэнне неабходнасці з канстантнай пазачасавай семантыкай. Такім чынам, моўныя сродкі верша ствараюць статычную вечную сітуацыю, якую не парушае нават форма дзеяслова закончанага трывання *ўзяў*, што надае сітуацыі рух наперад[12], а між

[12] Ю. Маслов, *Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании*, (в:) *Теория грамматического значения и спектологические исследования*: сб. тр. АН СССР. Ин-т язык, Ленинград 1984, с. 30.

тым яны прыводзяць да рознабаковай сэнсавай дынамікі, якую добра адчувае чытач, ахоплены жаданнем пранікнуць у змест і ідэю твора.

Яшчэ адна антыномія "*моўная акрэсленасць – сэнсавая неакрэсленасць*": у вершы прадстаўлена толькі катэгорыя акрэсленасці, якая павінна дапамагаць чытачу пранікнуць у сэнс твора. Яна ствараецца формамі ўказальнага займенніка (*той бок*), спалучэннем указальнага займенніка з азначальным (*тыя самыя вочы*), даданымі азначальнымі сказамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет; Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць; той бок, дзе вечнасць даўно*). Другі член апазіцыі, катэгорыя нявызначанасці (неакрэсленасці), адсутнічае, адсутнічаюць і моўныя сродкі, якія павінны вызначаць дадзеную катэгорыю, а між тым змест і сэнс верша застаецца "зачыненым" для чытача. Узнікае эфект уцягвання чытача ў мастацкую прастору верша за кошт яго павольнага паўторнага перачытвання.

Чацвёртая антыномія ўзнікае на мадальным узроўні ў апазіцыі "*граматычная рэальнасць – семантычная неадназначнасць змадэляванага свету*". Катэгорыя мадальнасці з'яўляецца важным граматычным сродкам, які дапамагае экзегезе твора. На граматычным узроўні яе прадстаўляе лад – "граматыкалізаваная мадальнасць", якая рэалізуецца ў дзвюх зонах – адносінах моўцы да сітуацыі (ці ацэнка сітуацыі) і статусе сітуацыі ў адносінах да рэальнага свету ці нерэальнага[13]. Канкрэтызацыя супрацьпастаўлення рэальнасць/нерэальнасць адбываецца за кошт актуалізацыі розных тыпаў значэнняў двух нерэальных ладоў (імператыву і ўмоўнага ладу), але ў вершы ўжываюцца формы толькі абвеснага ладу, якія павінны маркіраваць рэальны свет. Мадальнасць ірэальнасці прасвечваецца праз лексічныя сродкі

---

[13] В. Плунгян, *Общая морфология. Введение в проблематику*, Москва 2012, с. 309.

ў спалучэннях (*нежывы бацька; водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), але і яны з улікам магчымай паэтычнай трансфармацыі моўных адзінак у кантэксце не дазваляюць адназначна вызначыць рэальнасць/нерэальнасць свету, які выяўляецца ў творы Яна Чыквіна.

Такім чынам, празрыстыя моўныя сродкі верша, разгледжаныя ў рэферэнцыйнай функцыі, звязанай з перадачай "чыстай" інфармацыі не фарміруюць ясны, адназначны сэнс твора, і ён застаецца ў многім незразумелым, бо ў кожным фрагменце праяўляецца "мігаценне сэнсаў" (Ю. М. Лотман), якія надаюць тэксту, стабільнаму па сваіх лексічных і граматычных сродках, сэнсавую дынаміку, энергетыку ўздзеяння на чытача, пакідаючы пры гэтым без адказу мноства пытанняў. У вершы створаны вобраз рэальнага свету ці трансцэдэнтнага? Слова *вечнасць* ужываецца ў сваім прамым, намінатыўным значэнні як "працяг часу без пачатку і канца" [ТСБМ; 1, 485], і таму яно выконвае ў тэксце функцыю контрфорса, які трымае на сабе ўсю семантычную, сэнсавую пабудову нерэальнага свету; ці лексема *вечнасць* ужываецца ў пераносным, трапеічным значэнні (часавая метанімія) і з'яўляецца апорным пунктам рэальнай карціны свету: «бацька ідзе полем – тым, што само ўжо «вечнасць даўно», альбо тым, у чым «даўно» настолькі даўняе, што яно ўжо вечнасць»[14]. І разважанні А. Разанава пра поле з'яўляюцца справядлівымі і слушнымі. Інакш кажучы, гэта рэальнае, дэнататыўнае поле, якое ўзараў бацька, ці нерэальнае, духоўнае? І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? Чаму бацька сее толькі адзін бок узаранага поля, а не ўсё поле? Што абазначае словазлучэнне *бок вечнасці*? Ды і сам вобраз сяўбы адносіцца да прыроднай рэаліі ці набывае сімвалічнае значэнне? А як зразумець пер-

---

[14] А. Разанаў, *"Безназоўны" верш Яна Чыквіна*, с. 29.

шыя словы верша «*Даўно нежывы бацька полем ідзе*.»? Ці няма тут лагічных супярэчнасцей? «*Даўно нежывы бацька*» паводзіць сябе як актыўны, працавіты жывы чалавек: *ідзе, арэ, глядзіць, ўзяў, сее*.

Разгледзім верш, абапіраючыся на паэтычную функцыю мовы, якая актуалізуе маўленчую форму твора. Невялікі па аб'ёме верш, можна сказаць, перанасычаны мастацкімі сродкамі і з'яўляецца, паводле вобразнага выказвання І. Грэкавай, сведчаннем шыкоўнага раскідвання паэтычага таленту творцам[15]. Мігаценне паэтычных тропаў, ампліфікацыйных фігур, фармальных сродкаў рытмічнай структуры верша спрыяе ўзнікненню розных алюзій, асацыяцый, інтэртэкстуальных, культуралагічных сувязей, якія прыводзяць да дыфузіі тэксту (да яго знішчэння, па словах Р. Барта), немагчымасці яго адназначнай інтэрпрэтацыі. У вершы «Даўно...» паэтычная функцыя пераважае над камунікатыўнай (рэферэнтнай, дэнататыўнай), што значна ўскладняе пранікненне ў сутнасць твора. Узнікае кантраст паміж сціплымі моўнымі сродкамі і нечаканай для чытача багатай разнаітасцю тэкставых увасабленняў моўных адзінак, якія трансфармуюцца ў псеўдаалагічныя канструкцыі рамачных сказаў, сінкрэтычны вобраз метаніміі і метафары (*скіба раллі*), у шэраг метанімій (*Ён і плуг. / Ён ... і зерне, / І водсвет далёкага раю*), у сінекдахі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.*), метафары (*той бок, дзе вечнасць даўно*), ампліфікацыйныя фігуры; да таго ж трэба дадаць і складаную інструментоўку твора. Але багатая вобразная структура верша таксама не здымае сэнсавых пытанняў.

Кампазіцыйная структура верша далёка не простая, таму што яна ўяўляе сабой толькі частковую адпаведнасць тэкставага і змястоўнага ўзроўняў: трохчасткавая па струк-

---

[15] И. Грекова, *Расточительность таланта*, «Новый мир» 1988, № 1, с. 252–256.

туры і двухчасткавая па змесце, што прыводзіць да антыноміі паміж тэкставай і семантычнай структурамі. Кампазіцыйны строй верша дынамічны, ён прыпадабняецца хвалі, у якой пад'ём інтэнсіўнасці (*ідзе, арэ*) пераходзіць у фазу спадання (*плуг, скіба раллі, зерне* і інш.) і зноў паступова ўваходзіць у межы актыўнай зоны (*узяў, сее*), і падзяляецца на тры часткі (1. Бацька ідзе, арэ. 2. Характарызацыя вобраза бацькі. 3. Бацька сее зерне.), увасабляючы сабой гарманічнае кола: дынаміка – статыка – дынаміка. Становіцца зразумелай супярэчнасць паміж моўнай статыкай і сэнсавай дынамікай твора: яна ўзнікае пад уздеяннем кампазіцыйнага дынамічнага ладу тэксту, які «перакрывае» стан спакою, нерухомасці мастацкай сітуацыі. Семантычная структура верша двухчасткавая і ўяўляе сабой лінейны пераход ад зямнога да вечнага, ад чалавека да прарока.

Верш цалкам арыентаваны на знешняга назіральніка, г. зн. на сына-апавядальніка: напісаны «для сябе» і не прызначаны чытачу. Тэкст замкнёны на сыне і з'яўляецца прыкладам канкрэтнага маўленчага акту з апорай на прапазіцыю – знешнія абставіны камунікацыі. Сын (а не чытач) успрымае фізічны стан бацькі, яго знешні выгляд, візуальна ўяўляе плошчу поля, якасць глебы, каня ці вала, які дапамагае ўздымаць поле, часавую прымету сітуацыі (бацька толькі пачаў араць поле ці вядзе апошнія баразны перад пачаткам севу) і інш. Уся інфармацыя, якая вызначаецца прапазіцыяй камунікатыўнай сітуацыі, не падлягае вербалізацыі ў творы «для сябе». Дадзеная акалічнасць і вызначае граматычныя асаблівасці твора: насычанасць тэксту намінацыйнымі канструкцыямі (*Ён арэ; Ён і плуг; Ён і скіба раллі і / Водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), пашыраным ужываннем займеннікаў, злучнікаў, узмацняльнай часціцы *і*. Нягледзячы на тое, што ў самім вершы адсутнічае фармальна выяўлены дыялог паміж бацькам і сынам, на «ідэальным», сэнсавым узроўні чытач адчувае моцную духоўную сувязь паміж

бацькам і сынам і зацікаўленую размову, якая адбываецца паміж імі.

Трохчасткавая кампазіцыя верша не выклікае супярэчнасцей. Змест першай часткі верша з дзеясловамі руху і акцыянальнага дзеяння, дзе няма спецыяльных сродкаў узмацнення мастацкай выразнасці (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ён арэ.*), вызначае камунікатыўная функцыя. Калі першую частку разглядаць як самастойную кампазіцыйную адзінку твора без уліку макракантэксту, яна, сапраўды, уяўляе сабой фігуру алагізму, у якой узнікае супярэчнасць паміж сінтаксічным і сэнсавым рухам сюжэтнага дзеяння верша, што фармальна і дазволіла А. В. Брадзіхінай убачыць у творы «алагічны, мудрагелістапачварны малюнак»[16]. Кантэкст патрабуе адказу на два пытанні: 1) Які свет мадэлюе паэт у творы, рэальны ці замагільны? 2) Як можа нежывы бацька араць поле? А. Разанаў разглядае вобраз бацькі ў апазіцыі «бацька як асоба – бацька як анталагічная сутнасць». Як асоба бацька адносіцца да свету рэальнасці, якая мае часавую працягласць у межах жыцця і смерці («яна проста ёсць»), як анталагічная сутнасць бацька ўключаецца ў «пазамоўную рэчаіснасць», г. зн. набывае пазачасавую і пазапрасторавую сутнасць[17]. Але дуалізм вобраза бацькі не выяўляе адназначную карціну свету, увасобленую ў вершы, і дазваляе ўбачыць сімультаннасць абодвух мадальных планаў – рэальнага і трансцэдэнтнага. А ці нельга дапусціць ужыванне прыметніка *нежывы ў* другасным лексіка-семантычным варыянце 'пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага' (ТСБМ; 3, 366)? Гэта дае магчымасць інтэрпрэтаваць выраз *Даўно нежывы бацька* па-іншаму: даўно ўжо пастарэлы, не вельмі здаровы бацька працягвае ісці па

16 А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, с. 164–169.

17 А. Разанаў, *"Безназоўны" верш Яна Чыквіна*, с. 29.

сваім коле штодзённых клопатаў і турбот – араць і сеяць сваё поле. Гэта ж не такая рэдкая жыццёвая сітуацыя, калі старыя бацькі не згаджаюцца з прапановай сваіх дарослых дзяцей пераехаць да іх у больш камфортныя ўмовы, і чуюць у адказ, што, пакуль яны на сваіх нагах, застануцца ў сваёй хаце, сядзібе, пры сваім полі? Толькі адна дапушчальнасць падобнага тлумачэння прыметніка *нежывы* цалкам пераводзіць інфармацыйнае поле верша з мадальнага плана нерэальнасці ў мадальнасць рэальнага свету. Становіцца зразумелай вобразная характарызацыя бацькі (*плуг, скіба раллі, зерне, водблеск далёкага раю*) у другой частцы верша. Зразумела, што бацька глядзіць на сына, сын сузірае ў роздуме бацьку, які набліжаецца да водбліску далёкага раю, а ўсё ж працягвае сеяць «*бок поля, дзе вечнасць даўно*», бо мала застаецца жыццёвых сіл у бацькі, а ён да канца выконвае свой абавязак перад жыццём, перадаючы сыну сваю жыццёвую мудрасць – працавітасць, цярпенне і радасць светлых імгненняў жыцця, якія ён успрыняў ад свайго бацькі – безупыннае кола часу ад аднаго пакалення да другога – «кругавая чара жыцця».

Прапанаваная экзэгеза фрагмента *Даўно нежывы бацька* ўсё ж мае нейкую стылістычную і сэнсавую загану. Ды і сама апазіцыя сінонімаў *нежывы – мёртвы* не выяўляе семантычнай тоеснасці, бо прыметнік *нежывы*, нягледзячы на адмоўную прыстаўку не страчвае значэння карнявой марфемы «знаходжанне ў працэсе жыцця», у той час як корань прыметніка *мёртвы* мае значэнне «пазбаўлены жыцця». Такім чынам прыметнік *нежывы* ў значэнні ‘пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага’ парушае мастацкі кантэкст: ён губляе сваю «адпаведнасць і суразмернасць» (А. С. Пушкін), таму такі недасканалы фрагмент творца, які тонка адчувае кожнае адценне, павеў слова, не мог уключыць у тканіну верша. Значыць, застаецца для разгляду другі варыянт экзэгезы: фрагмент *даўно нежывы*

маркіруе карціну свету нерэальнай мадальнасці, а сам верш набывае рамантычны каларыт незвычайнай мастацкай сітуацыі, сітуацыі сну, якая і надае вершу сэнсавую рухомасць і магчымасць рознабаковай экзэгезы ў залежнасці ад гістарычных, сацыяльных, нацыянальных, эмацыянальна-эстэтычных і іншых уяўленняў інтэрпрэтатараў. Але і дадзенае меркаванне не без заганы, таму што ўдумлівы чытач адчувае нешта скрытае ў пазатэкставай прасторы, што не дазваляе цалкам пагадзіцца з другім варыянтам інтэрпрэтацыі фрагмента.

У другую частку верша ўваходзіць хрысціянская тэма, якая цалкам паглынае ўдумлівага чытача. Даследчыкі звярталі ўвагу на адну з асаблівасцей мастацкай канцэпцыі Я Чыквіна – творчае выкарыстанне біблейскіх матываў, вобразаў, якія не ляжаць "на паверхні, а выяўляюцца ў глыбіні сэнсава-змястоўнага цела твора" (А. Раманчук). Другая частка верша апісальная, статычная па сваёй сутнасці, запавольвае, спыняе сюжэтную дынаміку твора і акумулюе амаль усе спецыяльныя сродкі мастацкай вобразнасці тэксту: *Ён і плуг. / Ён і скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю. / Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.* У ёй адбываецца, па-першае, семантычнае напаўненне займенніка *ён*, які з'яўляецца акцэтэдэнтам назоўніка *бацька*, канструкцыямі атаясамлення займеніка з прадметамі розных лагічных класаў на аснове агульных прымет і ўласцівасцей; па-другое, характарызацыя персанажа твора. Узнікаюць простыя і складаныя вобразныя намінацыі бацькі па сумежнасці, абазначэнне асобы па прыладзе працы, аб'екце ўздзеяння, прасторавай і часавай прымеце (*Ён і плуг; і зерне, і скіба раллі, І водсвет далёкага раю*). Сімвалічнае атаясамленне вобраза бацькі са скібай раллі набывае асацыятыўную сувязь поля з метафарай "поле жыцця", на якім чалавек за адведзены яму час у лепшым выпадку і можа ўзараць толькі адну скібу. Так у вершы зноў праяўляецца няяўная мадальнасць

рэальнага свету, а разам з тым узнікае скразная тэма паэзіі Яна Чыквіна "чалавек і жыццё". На першы погляд, у другой частцы верша бацька суадносіцца толькі з прадметамі і становіцца *плугам, скібай зямлі, зернем*, але ў гэтай частцы паступова адбываецца трансфармацыя вобраза, у выніку якой ён набывае абстрактную іпастась – *водсвет далёкага раю*, "адбітак святла, водбліск" (ТСБМ, 1; с. 500). Адбываецца трайное ператварэнне персанажа: бацька –аратай, бацька – аб'ект (артэфакт, прыродны аб'ект), бацька – сейбіт/насельнік далёкага раю. Так вобраз героя верша становіцца семантычнай асновай, стрыжнем твора, які аб'ядноўвае зямное і нябеснае, бытавое і быційнае, штодзённае і вечнае, людскае і Боскае.

Па сваёй вобразнай тэкставай структуры другая частка верша ўяўляе сабой двайную градацыю – фармальна-граматычную і семантычную: на фармальна-граматычным узроўні адбываецца паступовае ўскладненне сінтаксічных структур ад неразвітага простага сказа да ўскладненага сказа з аднароднымі прэдыкатамі і складаным сказам з дзвюма даданымі азначальнымі; у сваёй семантычнай сукупнасці яна раскрывае паступовую трансфармацыю вобраза бацькі ад паўсядзённага, бытавога ўзроўню да духоўнага (*селянін – духоўны сейбіт*).

Звернемся яшчэ раз да пытанняў, якія ўзнікаюць у чытача ў другой частцы верша: "На што ці на каго глядзіць бацька?", "Як зразумець выраз *тыя ж самыя вочы*?", "Каго ж сузіраюць *тыя ж самыя вочы*?" І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? А. Разанаў лічыць, што ў дадзеным кантэксце ўзнікае апазіцыя *бацька – сын*. На думку А. Разанава, бацька глядзіць на сына, а сын такімі ж вачыма «сузірае» бацьку. «Мы распазнаём сябе ў тым, з чым мы зроднены і падобны, і тое, з чым мы зроднены і падобны, выступае падставай нашага спазнання і самапазнання. Так, бацька – падстава спазнання і самапазнання сына, а сын, узаемна, бацькі. *Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя*

вочы, што яго сузіраюць[18]. Такім чынам, поглядамі абменьваюцца бацька і сын. Прыведзеныя развažанні зноў «працуюць» на перцэптыўны вобраз свету. На наш погляд, гэта не зусім так. У другой частцы верша ўзнікае апазіцыя *духоўны сейбіт – Бог* (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць*). На граматычным узроўні ў галоўным сказе адбываецца ідэнтыфікацыя суб'екта з самім сабою, таму што ў сказе дзейнік і выказнік прадстаўлены адной і той жа лексемай *вочы* (*Вочы ... тыя ж самыя вочы*), але дадання азначальныя сказы выяўляюць у складанай сінтаксічнай структуры два суб'екты (*вочы, якімі ён глядзіць* і *вочы, якія яго сузіраюць*). На самай справе бацька і сын не абменьваюцца поглядамі: вочы суб'ектаў дзеяння накіроўваюцца на розныя аб'екты, таму што вочы бацькі глядзяць *на свет* (а не на сына), другія вочы сузіраюць бацьку, і гэтыя вочы не належаць сыну, бо ён з'яўляецца толькі знешнім назіральнікам сітуацыі. І можна зрабіць выснову, што вочы, якія сузіраюць бацьку, належаць Богу, таму што *бацька* і *той, хто яго сузірае* знаходзяцца на адным баку, *у водбліску далёкага раю*, а сын – на баку жыцця. У вершы прысутнічаюць дзве апазіцыі: першая апазіцыя *сын – бацька* праяўляецца на імпліцытным узроўні (адрасантам тэксту з'яўляецца сын), другая апазіцыя *бацька – Бог* раскрываецца моўнымі сродкамі твора. Зноў узнікае сінергетычны вобраз прасторы верша, у якой аб'ядноўваюцца Боскае і зямное.

Узнікае пытанне, чаму *бацька* і *Той, Хто яго сузірае*, маюць адныя і тыя ж вочы? Адказ на гэтае пытанне можна атрымаць у заключнай частцы верша *Аўсу бацька ўзяў у радно / Ды сее той бок, дзе вечнаць даўно*. Трэцяя частка верша з акцыянальным дзеясловам закончанага трывання ў прошлым часе ў перфектным значэнні *ўзяў* і дзеясловам *сее*,

[18] Тамсама, с. 29.

незакончанага трывання са значэннем цяперашняга пастаяннага завяршае пераход ад паўсядзённага, зямнога, да вечнага. Бацька *сее той бок, дзе вечнасць даўно*, у якім няма часу, руху, жыцця і застаюцца толькі духоўна-маральныя вартасці. Больш таго, становіцца зразумелым, чаму бацька можа араць і сеяць толькі *той бок, дзе вечнасць даўно*. Так у вершы ўзнікае другі сімвалічны вобраз поля, ужо не рэальнага, а трансцэндэнтнага – поля вечнасці, якое аддзяляецца непераходнай мяжой ад поля жыцця. У рэальным жыцці бацька мог араць і засяваць «бок жыцця», а ў вечным жыцці ён можа араць і засяваць толькі *бок вечнасці*. Становіцца зразумелым, чаму *бацька* і *Той, Хто яго сузірае* маюць адныя і тыя ж вочы, бо абодва знаходзяцца на баку вечнасці, а сын – на баку жыцця. Нарэшце, асэнсоўваюцца і рамачныя канструкцыі твора: бацька ідзе на баку поля вечнасці, ён арэ і засявае вечную частку поля. А разам з тым у вершы ўзнікае ідэальны сінергетычны мастацкі вобраз поля, якое аб'ядноўвае нябеснае і зямное і раскрывае «магчымасць зладжанага (гарманічнага)... дзеяння Божай і чалавечай... волі»[19].

Верш уяўляе сабой сон лірычнага героя, што можа мець непасрэдныя адносіны да яго жыццёвых абставін, цяперашніх ці будучых. Растлумачыць сон як сімвалічную метафару дапамагаюць яго матывы. Напрыклад, для знешняга суб'екта верша, які знаходзіцца ў стане сну, усе матывы прагназуюць вельмі спрыяльныя жыццёвыя акалічнасці: сон раіць праяўляць абачлівасць у вядзенні спраў (матыў "нежывы бацька"), у якіх суб'ект сну хутка дасягне дабрабыту (матыў "узаранае поле"), рэдкага поспеху ў жыцці, пашырэння свайго кругагляду (матывы "плуг", "сяляне, якія ідуць за плугам") і дзелавой актыўнасці (матыў "сеў"), а матыў "зерне" адносіць сон у разрад аднаго са шчаслі-

---

[19] С. Семёнова, *Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют*, «Литературная газета» 2016, № 32–33, с. 9.

вейшых[20]. Жанравая прымета верша (верш-прывід) цалкам пераводзіць яго ў алегарычную прастору, у якой алегорыі становяцца галоўным сродкам мастацкага ўвасаблення канцэптуальнай накіраванасці тэксту. Вось на гэтых перакрыжаваннях і ўтойваецца магія тэксту і ўдакладняюцца адказы на ўсе пытанні.

У вершы яскрава вызначаюцца тэмы аратая і сейбіта, якія ўключаюць верш у глыбінныя вертыкальныя кантэксты дахрысціянскіх і хрысціянскіх мастацкіх дыскурсаў. Верш пранізаны імпліцытнымі рэмінісцэнцыямі, якія ўскосна накіроўваюць думку чытача на евангельскую прытчу. Гэта дазволіла аўтару вырашыць дзве мастацкія задачы: па-першае, увесці твор у мастацкую хрысціянскую традыцыю, а па-другое, далучыць яго да свайго нацыянальнага гістарычна выпрацаванага светаўспрымання беларусаў. "Даўно..." адрозніваецца ад евангельскай прытчы шэрагам інавацый: несупадзеннем персанажнага слою, прасторавай структурай, насычанасцю бытавымі рэаліямі, празнымі ступенямі абагульненасці, алегарычнасці і інш. Але супастаўленне двух тэкстаў дазваляе раскрыць алегарычны пласт верша Яна Чыквіна, перш за ўсё, семантыку поля, якое арэ і сее бацька, і семантыку зерня.

Прывядзём тэкст з Евангелія ад Лукі, гл. 8, 5–15: *выйшаў сейбіт сеяць насенне свае, і калі сеяў, адно ўпала пры дарозе і было патаптана, і птушкі нябесныя падзяўблі яго; а іншае ўпала на камень і, узышоўшы, засохла, бо не мела вільгаці; а іншае ўпала ў церні, і выраслі церні і заглушылі яго; а іншае ўпала на добрую зямлю і, ўзышоўшы, ўрадзіла плод стократ. Сказаўшы гэта Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе! Вучні ж Яго пыталіся ў Яго, кажучы: што б значыла прытча гэтая? Ён жа сказаў: вам дадзена ведаць тайны Царства Божага,*

[20] Г. Миллер, *Сонник, или толкование снов*, пер. с англ. 2-е изд., Минск 2004, с. 152.

а астатнім – у прытчах, каб яны бачачы не бачылі і чуючы не разумелі. Вось што значыць прытча гэтая: насенне ёсць слова Божае; і якое пры дарозе – гэта тыя, што слухаюць, але потым прыходзіць дыявал і забірае слова з сэрцаў іх, каб не ўверавалі яны і не спасліся; а якое на камень упала – гэта тыя, што, пачуўшы, з радасцю прымаюць слова, але яны не маюць кораня і да часу веруюць, а ў час выпрабавання адпадаюць; а што ўпала ў церні – гэта тыя, што пачулі, але турботамі, багаццем і ўцехамі жыццёвымі на шляху сваім заглушаюцца і не даюць плёну; а што на добрай зямлі – гэта тыя, што, пачуўшы слова, захоўваюць яго ў шчырым і добрым сэрцы і даюць плод у цярплівасці. Сказаўшы гэта, Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе! У евангельскім тэксце канкрэтны вобраз поля трансфармуецца ў алегарычны троп метанімічнага зместу "людзі, якія знаходзяцца на полі, – поле" і набывае семантычную прымету "неабмежаванай колькасці людзей", рознай ступені падрыхтаванасці да разумення і ўспрымання "слова царства Божага", рознага сацыяльнага стану, розных па вартасці жыццёвых арыенціраў. І менавіта гэтая стратыфікацыя людей, якія слухаюць вучэнне Настаўніка, увасоблена ў розных алегорыях месца падзення зерня – пры дарозе, на камені, у церні, у добрую зямлю. Усім слухачам Сейбіт-Настаўнік аднолькава распавядае пра царства Божае, яго духоўныя вартасці, неабходнасць трымацца Божых запаведзей, але не ўсе могуць зразумець сутнасці вучэння, бо яны маюць сэрца, непадрыхтаванае для ўспрымання новай веры, і таму страчваюць яе ў цяжкіх жыццёвых абставінах (зерне на камені) ці з-за немагчымасці адмовіцца ад багатага жыцця на карысць новых маральных нормаў (зерне ў церні) – справядлівасці, любові, міласэрнасці. І толькі некаторыя са слухачоў могуць успрыняць новае вучэнне, стаць яго вернымі прыхільнікамі і носьбітамі (зерне на добрай зямлі, якое ўрадзіла плод стократ). У "Даўно..." на эксплліцытным узроўні прыведзеныя алегорыі адсутнічаюць, але значэнні "добра падрыхтаванай

зямлі" і "якаснага сеяння аўсу" выразна праяўляюцца на імпліцытным сэнсавым узроўні, нягледзячы на тое, што яны фармальна не вызначаны ў тэксце.

Евангельская прытча сфакусаваная толькі на вобразе сейбіта (*выйшаў сейбіт сеяць насенне свае*) і нічога не распавядае пра аратая. На першы погляд, не зразумела, чаму ў евангельскай прытчы няма аратага, але тлумачэнне прытчы Настаўнікам паказвае, што ў евангельскім тэксце вобраз аратага і не павінен быць. Калі поле на ўзроўні алегорыі ўвасабляе людзей, слухачоў, якім даводзіць прытчу Ісус, то аратай павінен атаясамлівацца з бацькамі, самім жыццём, з жыццёвымі абставінамі, якія выхоўваюць чалавека. У прытчы жыццё-аратай няякасна падрыхтавала поле да духоўнага ўзрастання чалавека, бо толькі некаторыя зерні прынеслі *плод у стократ*. У адрозненне ад прытчы, у вершы прысутнічаюць і аратай, і сейбіт як функцыянальнае ўвасабленне дзвюх іпастасей вобраза бацькі. Павольны змястоўны рух верша, вобразны рад дазваляюць прыйсці да высновы, што бацька (аратай і сейбіт) якасна падрыхтаваў поле да пасеву і якасна засеяў бок жыццёвага поля і працягвае апрацоўваць і засяваць бок поля, *дзе вечнасць даўно* – заставацца маральным эталонам для сына. І калі гэтыя разважанні маюць пэўную ступень праўдзівасці, то мы можам зразумець, чаму гэты невялічкі верш набыў такую значнасць для паэта як чалавека і творцы. Чытачам становіцца таксама зразумелай тая магічная сіла верша, якая забірае іх у сваю ідэйна-мастацкую прастору, таму што кожны чытач, які мог пранікнуць у сэнс верша, разумее, што і яго маральны стан, сіла супраціўлення жыццёвым абставінам, якая дазваляе не страціць у сабе чалавека, з'яўляецца вынікам выхавання яго сваімі бацькамі і залежыць "ад поля і зерня".

У евангельскай прытчы зерне набывае алегарычнае значэнне "слова": зерне, пасеянае на дарозе – незразумелае слова; пасеянае на камені – слова, якое павярхоўна ўспрымае

слухач і губляе яго ў жыццёвых нягодах; зерне, кінутае ў пустазелле, зусім не пачутае слова. У адрозненне ад прытчы, у якой не ўдакладняецца, якое зерне кідаў сейбіт у глебу, у вершы дакладна вызначаецца зерневая культура, якой бацька засяваў поле. Гэта авёс. Міжволі ўзнікае пытанне, чаму бацька засяваў поле аўсом, а не іншай збажыной, якая больш распаўсюджана ў народнай культуры беларусаў у якасці хлебнай? Вольная рытміка верша дазваляе замяніць слова авёс іншымі назвамі семантычнага раду (*Жыта/пшаніцу* бацька ўзяў у радно). На першы погляд, здаецца, што падобная замена не парушае сэнсу верша, але гэта толькі на першы погляд, таму што авёс у беларускай народнай культуры набыў асаблівае значэнне ў параўнанні з іншымі хлебнымі злакамі. Авёс у традыцыйных уяўленнях беларусаў надзяляцца мужчынскай сімволікай (не забываем, што сон пра бацьку сніць сын), прыпадабняецца да дробных насякомых, птушак, мае функцыі прадуцыравання, і таму выкарыстоўваецца у рытуалах абсыпання, накіраваных на павышэнне ўрадлівасці, плоднасці[21]. Такім чынам, значэнне слова зерне ў евангельскай прытчы дазваляе зразумець сімволіку зерня/аўсу ў вершы: гэта словы бацькі, з якімі ён звяртаўся да сына пры жыцці і працягвае размову з ім, знаходзячыся на баку вечнасці. Бацька якасна ўзараў поле і своечасова засеяў аўсом, у якім закладзена магчымасць атрымання добрага ўраджаю – духоўнага ўзрастання сына.

Структурна-семантычны аналіз прытчы (тэкст 1) і верша (тэкст 2) выяўляе амаль поўную тоеснасць алегарычнай структуры твораў і алегарычных вобразаў. Абодва тэксты ўяўляюць сабой трайную алегорыю, якая ўвасабляецца ў апазіцыях: 1) сейбіт (1) – сейбіт (2); 2) поле (1) – поле (2); 3) зерне (1) – зерне (2). Адрозненне праяўляецца на пеы-

[21] Т. Валодзіна, М. Малоха, *Авёс*, (у:) *Беларускі фальклор. Энцыклапедыя*, Мінск 2005, т. 1, с. 31.

ферыі алегарычнай прасторы. Так, у прытчы выяўляецца шэраг алегорый, якія адсутнічаюць у “Даўно...”: канкрэтызаваныя месцы падзення зерня, розныя ступені яго ўзрастання, розная здольнасць засеянага поля прыносіць пэўны ўраджай. У вершы ўзнікаюць алегарычныя вобразы аратага, відавой назвы зерня (авёс), на імпліцытным узроўні колькасць слухачоў абмяжоўваецца адной асобай – сынам. У абодвух тэкстах самая важная інфармацыя знаходзіцца на пазатэкставым узроўні.

Верш Яна Чыквіна з’яўляецца творам высокага мастацкага зместу і высокага мастацкага густу. Ён сінтэзуе ў сабе велізарны слой выразных моўных сродкаў роднай мовы і здабыткі нацыянальнай і агульначалавечай культуры. Можна яшчэ дадаць, што “Даўно...” выяўляе не толькі арганічныя сувязі з евангельскім тэкстам, але і са старажытнарускім мастацтвам. Г. К. Вагнер вылучыў прыметы старажытнарускага мастацтва: выбар дзеючых асоб і асаблівы характар дзеяння як выразнік зместавага аспекту; асаблівая характарыстыка персанажаў і іх узаемаадносін як носьбітаў выбранага аспекту; адбор матэрыяльных рэчаў і іх аксесуараў; прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; функцыя вобраза/вобразаў (іх жанраўтваральныя позы, жэсты, атрыбуты); сутнасць стылістычнай выразнасці колеру і святла, якія выяўляюцца ў іх тонкіх варыяцыях і адценнях; праяўленне «дасканалага» праз спакойнае, плаўнае цячэнне ліній, «стратнага» – праз вострavугольнасць, крывалінейнасць ліній[22].

Многія з пералічаных стылеўтваральных прымет старажытных ікон, на наш погляд, на асацыятыўным узроўні знаходзяць сваё адлюстраванне ў вершы “Даўно...”. Паэтычны тэкст са старажытным усходнеславянскім іканапісам (іконай, мініяцюрай) аб’ядноўвае шэраг семіятычных характа-

[22] Г. Вагнер, *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987, с. 59.

рыстык, ці прымет: 1) на адным мастацкім палатне разгортваецца ўсё сюжэтнае дзеянне; 2) сімультаннасць; 3) прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; напрамак развіцця дзеяння з захаду на ўсход (*бок, дзе вечнасць даўно*), якое набліжае героя верша да ісціны – трансцэдэнтнай ідэі: бацька асветлены лікам Таго, Хто глядзіць на яго. Аналагічныя кантэксты сустракаюцца ў малітвах да Бога: *"Просвети лик Твой на раба Твоего"*[23]; 4) статычнасць рухаў: персанаж як бы рухаецца (*ідзе, арэ, сее*) і адначасова знаходзіцца ў стане нерухомасці. Уся сцэна развіваецца ў часе (цяперашнім пастаянным) і адначасова пазачасам. Рух бацькі набывае асабліва павольны і плаўны рытм, які выяўляецца праз фанетычную інструментоўку твора; 5) манументальнасць мастацкага вобраза селяніна-сейбіта, бацькі, якая падкрэсліваецца нераспрацаваным фонам, а дакладней, яго абстрагаванасцю; 6) дасканаласць вобраза бацькі праз спакойнае цячэнне дзеяння; 7) свет вечнасці, які характарызуецца адсутнасцю каляровай гамы, але дапускае нейкую каляровую прыглушанасць, таму што святонім, рэпрэзентаваны кантэкстам *тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць*, вылучае з нявызначанай прасторы фігуру сейбіта і, перш за ўсё, аблічча бацькі, яго твар, вочы, а потым і іншыя рэаліі, звязаныя з працай сейбіта; 8) высвятленасць твару сейбіта і яго фігуры, якія пранізаны водбліскам святла, нягледзячы на тое, што на палатне адсутнічае крыніца святла. Гэта адзін з распаўсюджаных матываў іканапісу, калі на святога, падзею глядзіць з вышыні Збавіцель, Багародзіца, апосталы і іншыя нябесныя насельнікі; 9) звышпачуццёвая бесцялесная выява бацькі; 10) анфасная выява твару бацькі (*вочы, якімі ён глядзіць на свет*); 11) семантычны кампанент поля "верх", "вертыкаль"; 12) лапідарнасць мастацкага палатна,

---

[23] *Молитвы ко Святой Богородице. Пяточисленные молитвы*, Москва 2008, с. 5.

адсутнасць дэталяў: у першай частцы верша бацька арэ поле, у трэцяй узнікае яшчэ адна дэталь – *радно*, з якога бацька бярэ авёс; 13) суаднесенасць акцыянальных частак кампазіцыйнага строю верша (1. Бацька арэ; 3. Бацька сее.) з кампазіцыйнай будовай іконы-дзіпціха ці старажытнай мініяцюры; 14) эфект уцягвання чытача ў тэкст падобны да ўздзеяння іконы на вернікаў у храме, якая далучае іх да сябе, уводзіць у сваю сакральную прастору і стварае "прасторавую ікону"[24]. 25)

Ян Чыквін стварае фрагмент сінергетычнай карціны свету хрысціянскай антрапалогіі, напаўняе яго рэаліямі паўсядзённага сялянскага жыцця (*бацька, плуг, поле, зерне, авёс, радно* і інш.), дзеяннямі і рухамі, якія выяўляюцца ў актыўным жыцці чалавека (*ісці, араць, браць, сеяць*), уводзіць канструктыўныя тэкставыя катэгорыі, якія ў сукупнасці павінны маркіраваць прастору рэальнага свету, і разам з тым мадэлюе трансцэндэнтны свет высокай хрысціянскай духоўнасці. Моцная кагезія верша, якая фарміруецца рознымі маўленчымі сродкамі на моўным і тэставых узроўнях, звязвае твор у адзінае цэлае, у выніку чаго фарміруецца шматслойнасць мастацка-вербальнай інфармацыі верша і асаблівая сістэма сэнсавых арыенціраў, але знайсці іх для чытача вельмі няпроста. Верш падкрэслівае слушнасць думкі І. А. Ільіна пра прызначэнне знешяга аблічча мастацтва, яго "матэрыі", формы, якая з'яўляецца "толькі вернай рызай Галоўнага, Дзейніка, Прадмета, прадракаючай жывую тайну" мастацкага твора – яго канцэптуальную ідэю[25]. Твор напаўняецца філасофскім роздумам аб сэнсе і вартасці жыцця, аб духоўнай аснове чалавека, павіннага пражыць сваё жыццё так, каб і пасля смерці не памерці і застацца маральным узорам для

---

24 А. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, с. 25.

25 И. Ильин, *Одинокий художник: Статьи, речи, лекции*, Москва 1993, 246 с.

сваіх нашчадкаў, ідэяй духоўнай сувязі паміж пакаленнямі, якая з'яўляецца самай моцнай сілай супрацьстаяння сучаснаму магутнаму працэсу расчалавечвання чалавека. Да таго часу, пакуль існуе ў народзе духоўная сувязь паміж пакаленнямі, якая зберагае і перадае традыцыйныя духоўныя, культурныя каштоўнасці, здабытыя народам у адпушчаны яму гістарычны час існавання, ад старэйшых да малодшых пакаленняў, чалавек застанецца чалавекам. У адваротным выпадку ў яго пачне пераважаць яго другая частка – біялагічная, прыродная.

Па ісціне, Ян Чыквін – постаць самаадданая, энцыклапедычная, абаронца агульначалавечых каштоўнасцей, маг і чараўнік беларускага слова. Можна толькі здзіўляцца з таленту творцы, які змог у невялічкі тэкст з 55 словаўжываннямі ўвесці такі велізарны аб'ём інтэлектуальнай і мастацкай інфармацыі і арганічна ўключыць яе ў розныя сувязі сучаснай гуманістычнай думкі.

Арнольд Макмілін
Лондан

Меланхалічная муза Яна Чыквіна

Ян Чыквін – старшыня “Белавежы”, вучоны, рэдактар, літаратуразнаўца і, перадусім, інтэлектуальны і лірычны паэт (паэт, варта адзначыць, надзвычай шматгранны). У гэтым артыкуле, аднак, замест дэталёвага агляду ягонае паэзіі, я звярнуся да вершаў пра меланхолію, выключнае расчараванне, самоту і роспач. Аднойчы, пад час працы над дакладам пра творчасць паэта для канферэнцыі, прысвечанай 60-годдзю “Белавежы", я зразумеў, што, так бы мовіць, цягнік ужо зрушыў: у зборніку “Сляза пякучая айчыны”[1] розныя знакамітыя літаратуразнаўцы, а таксама і адзін з выдатнейшых сучасных паэтаў, Алесь Разанаў, пісалі ўжо пра Чыквіна – больш і лепш, чым здолеў бы гэта зрабіць я.

У гумарыстычнай прадмове да сваёй грунтоўнай працы “Анатомія меланхоліі”, створанай напачатку сямнаццатага стагоддзя, ангельскі вучоны Роберт Бертан (1577–1640) зазначыў: “пішу пра меланхолію, каб унікнуць уласнае меланхоліі”[2]. Гэтыя словы ў поўнай меры маглі б датычыцца і паэзіі Чыквіна. Вядома, я не лічу, што меланхалічныя ці сумныя

---

[1] Твардовіч, Галіна (рэд.). *Сляза пякучая айчыны*. Беласток: Бібліятэка Беларускага аб’яднання “Белавежа", 29, 2000 (далей – Спа).

[2] Democritus Junior aka Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes and Several Cures of it*. Oxford: Printed for Henry Cripps, 1621.

думкі займаюць у ёй цэнтральнае месца, але, разам з тым, мяркую, што было б памылковым не вызначаць іхнае ролі.

Хоць Яна Чыквіна, паэта з дасканалым разуменнем як мінулага, так і сучаснага жыцця свае радзімы, цяжка назваць "паэтам вёскі", яму ўсё ж уласціва тонкае адчуванне прыроды. Трэба адразу падкрэсліць, што гэта не адзіная муза Чыквіна – у паэта іх больш за адну. Так, напрыклад, у інтэрв'ю з Тэрэзай Занеўскай, ён падсумаваў: "На жаль, немагчыма ўступіць у адну і тую ж раку двойчы" (Спа, 160). Некалі Леў Талстой сказаў штосьці аналагічнае, калі даводзіў крытыку, што не хоча быць дзятлам, які заўсёды паўтараецца.

Пачаткам элегіі для ангельцаў быў, напэўна, верш Томаса Грэя "Элегія на вясковых могілках" (1751)[3], для расейцаў – іранічны партрэт Ленскага ў рамане Пушкіна "Яўген Анегін": "Он пел поблеклый жизни цвет / Без малого в осьмнадцать лет"[4]. Як вядома, Ян Чыквін пачаў пісаць вершы ў ліцэі, але ягоныя элегічныя творы выйшлі ў друк нашмат пазней. Першая яго кніжка, "Іду" з'явілася ў 1969 г., калі паэту ўжо амаль споўнілася 30 гадоў. Хоць большасць вершаў кнігі не задужа аптымістычныя, назваць іх элегічнымі таксама нельга, у "Прадказанні" (1967), аднак, гучаць такія сумныя думкі:

пад старасць,
калі ў жылах
будзе вада –
часу пясок
засыпле ўсё
і нічога ўжо не аддасць[5].

---

[3] Thomas Gray. *Elegy Written in a Country Churchyard.* London: Robert Dodsley, 1751.

[4] Пушкин, А.С. *Евгений Онегин*, глава 2, строфа 10. Гісторыя элегій даўняя. Для навуковага агляду гэтага жанру ў Расеі, гл. Barbara Stawarz. *Wzruszenie poważne. Rosyjska teoria elegii (XVIII–XIX wiek).* Slavia Orientalis, LX, 4, сс. 443–462.

[5] Чыквін, Ян. *Іду.* Беласток. Выдавецтва ГП БГКТ, 1969 (далей – Іду), с. 26.

А верш "Вяртанне" (1965) канчаецца страшнымі словамі:

чужы мне чалавек,
стаўшы над магілай[6].

У прадмове да трэцяй кнігі Чыквіна "Неспакой" (1977), Сакрат Яновіч, светлая памяць якому (1936–2013), слушна заўважыў пра высокую культуру паэта, які "перакананы, што ні жыццё, ні творчасць, не з'яўляюцца гарманічнай бязгучнасцю, дасканалай зладжанасцю ўсіх складовых элементаў"[7]. У апошніх радках верша "Меланхолія", багатага на ўласцівыя Чыквіну паўторы, гучаць наступныя словы:

чэрап баліць ад стукатні па тратуарах ног
плывуць успаміны на вочы і вусны
ноч аблазіла куткі ўсе і свецяць пусткі
спяшу на вуліцах гарбатых у сваю бярлогу

(Неспакой, с. 38)

Можна згадаць яшчэ адзін верш, прысвечаны смутку за роднай хатай, "На дзень марозны", які канчаецца словамі пра "кругагляд пешай фантазіі, / якая не вядзе нікуды." і здаецца сёння прадвяшчаннем трагедыі ў Чарнобылі, што адбылася праз 20 гадоў пасля яго выхаду. Напачатку верша чытаем:

А па-над лесам,
на гарызонце,
здалёк ад цывілізацыі,
бегае шчасце маё.

---

6 Чыквін, Ян. *Адно жыццё: Выбранае.* Беласток: Бібліятэка Беларускага аб'яднання "Белавежа", 68 (далей – Выбранае), с. 32.

7 Чыквін, Ян. *Неспакой.* Беласток: Выданне галоўнага праўлення Беларускага грамадска-культурнага таварыства, 1977 (далей – Неспакой), с. 3–4.

(Маё шчасце баіцца стронту
і радыяцыі).
А тут –
Толькі холаду.

(Неспакой, с. 36)

Апошнія прыклады з гэтага зборніка – два безназоўныя творы, першы з якіх "У крышталі мужчыны, з чужымі, з чужымі..." мае адзін асабліва моцны й памятны радок: "Жыццё, як фунт ліха, як дробка махоркі" (Неспакой, с. 27), а другі "І чахну, і сохну, і рады няма...", пабудаваны на асанансе і алітэрацыі, канчаецца наступнымі словамі:

Кругазварот працягваецца:
трэцца і б'ецца
быт аб нябыт.

(Неспакой, с. 40)

Варта адзначыць, што сцісласць уласціва Чыквіну, большасць з ягоных твораў вельмі кароткія. Так, у адной невялічкай паэме "Чорная віла" з кніжкі "Крэйдавае кола" паэт у такі спосаб апісвае раку:

Замірала ў захапленні,
Ў меланхоліі цячэння[8]

У зборніку "Кругавая чара" (1992) ёсць не толькі вельмі прыгожыя акварэлі, але й самыя яскравыя прыклады меланхоліі Яна Чыквіна – паэт неверагодна пранізліва піша пра самоту:

[8] Чыквін, Ян. *Крейдавае кола.* Беласток. Беларускае літаратурнае аб'яднанне, 2002 (далей – Кк), с. 58.

Вы харошы. Многа грошы... Але путы... адзіноцтвам вы атруты.
Як парожныя збанкі – без агню і без душы.
Маладое пакаленне не ўмее ні ўміраць, ні жыць[9].

Не менш яскравыя і вядомыя радкі з верша “Сляза арабіны”: “На душу апала / Сляза пякучая айчыны” (Кругавая чара, с. 24). Таксама моцныя і музычныя наступныя словы ў творы “За цішынёю самоты”:

Штось навонкі імкнецца тымчасовымі ліпкімі ныямі,
Выплывае пасмамі смутку, плямамі болю, петлямі крыку,
З першымі пеўнямі вырывае са сну і душыць за шыю.

(Кругавая чара, с. 47)

Гэты ж тон гучыць і ў страшэнных першых словах верша “Тапелец”:

Лета ў самоце. Лета ў жалобнай цішы.
Адзін-аднюткі[10]

Верш “Раздвоеннасць” канчаецца больш філасофскімі радкамі:

А мы ў самотнасці тугу ўсечалавечую галубім...
Ці нас жыццё не любіць? Ці мы жыцця не любім?

(Кк, 22)

Аблічча нашай эпохі крыху палохае паэта – у апошняй страфе верша “Выгіб полымя” ён піша:

---

[9] Чыквін, Ян. *Кругавая чара.* Беласток: Бібліятэка Беларускага аб’яднання “Белавежа", 6 (далей – Кругавая чара), с. 38.

[10] Чыквін, Ян. *Свет першы і апошні.* Беласток: Бібліятэка Беларускага аб’яднання “Белавежа", 20, 1997 (далей – Свет), с. 29.

Гарыць мая свяча. Ад скразняку-прайдохі,
Што дзьме і хоча здзьмуць яе жывое цельца,
Шчэ болей раз'яраецца агонь і выгіб полымя, здаецца,
Адным сваім святлом змагаецца з пачварным воблікам эпохі.

(Кругавая чара, с. 9)

Верш "Калапс" пачынаецца яркім апісаннем навальніцы, а ў апошніх радках відавочны адчай:

Але па жылах вуліц пайшла каламута,
Запаўняючы гвалтам падземныя дзоты,
Быццам там зьгналі плебеяў хворых.
[...]
Як мільённае пажаданне –
Не ведаючае ні сваіх крыніц,
Ні парогаў свайго катастрафічнага расчаравання.

(Кругавая чара, с. 12)

Як і іншых паэтаў, Чыквіна, натуральна, турбуе лёс беларусаў. Трэба дадаць, што ў асвятленні гэтае тэмы ён надзвычай нястрыманы. Так, напрыклад, сама назва бліскучага верша "Сядзь. Закуры. Памаўчы..." вельмі вымоўная:

Хістаецца ўлада, што той вось гамак.
Усё толькі з'езды, сходкі, размовы,
Фарысейства палітыкаў, грошай дурман
Ды малако ад п'янай каровы.
Бяспраўе. Лухта. Сіла. Падман.
Гульбішча страсцяў. Догма як гнусы...

Як доўга нам суджана, Божа, маўчаць?

Дык можа хоць ныня адпусціш,
Святы Божа, беларусам.

(Кругавая чара, с. 22)

“Беларуская хвароба” канчаецца на ноце ціхай роспачы:

Часу, як кажуць, для нас няма,
І шчасце, як мовяць, даўно раздзялілі.

(Кругавая чара, с. 43)

Перад тым, як звярнуцца да аналізу тэмы смерці і смяротнасці ў творчасці Чыквіна, я хачу дадаць колькі слоў пра ягонае разуменне месца паэта ў сучасным свеце. У вершы “Сябры мае з вясковых лет...” ён піша проста: “нікому не патрэбны ў горадзе паэт” (Неспакой, с. 5); у вершы “На ўсе лады” – “Ніхто / На свеце ўжо / Не слухае паэтаў” (Выбранае, 29). У творы “Паводле Іова”, які мне калісьці падаўся эмблематычным[11], сустракаем наступныя словы роспачы:

Я непатрэбны быў, здавалася, нідзе
нікому ў гэтым свеце, першым і апошнім.

(Свет, 27)

Як было ўжо сказана, паводле меркавання Чыквіна, “маладое пакаленне не ўмее ні ўміраць, ні жыць” (Кругавая чара, 38), але што значыць жыць поўным жыццём застаецца таямніцай для ўсіх, нягледзячы на век. У вершы “Свяшчэнны дождж” паэт фармулюе гэтае пытанне ў нязвыкла размоўнай форме:

“Хоць ты падай, вясна свяшчэнная, мне сваю далонь
І таямніцу выяві жыцця – каб жыць”.

(Свет, с. 5)

---

[11] Arnold McMillin, *Belarusian Literature of the Diaspora*, Birmingham Slavonic Monographs, 34, 2002, p. 380 / Арнольд Макілін, *Беларуская літаратура дыяспары*, Мінск, Тэхнапрынт, 2004, с. 347.

Поўны адчай гучыць напрыканцы верша пра позняе каханне “О, як гады празрыстыя ляцяць...”:

Але няма спагады у прыродзе.
На свеце радасці няма.
Ёсць толькі полымя адно, гарачае,
Якім гарыць і неба, і зямля.

(Свет, с. 23)

Таксама і апошнія два радкі твора “Свет, як адна міска на стале для наймітаў...”, які на першы погляд можа здацца проста апісальным, прасякнутыя сімвалізмам:

...тут, дзе смерць загасцявалася да смерці.

Закрыўленая лінія свету болей не выгінаецца для жывых.

(Кк, 49)

Памятны вобраз у вершы “Самакрыльна рухаўся ў паветры...” гэтаксама падкрэслівае смяротнасць:

Самакрыльна рухаўся ў паветры
Вогненна-празрысты напіс
ХОПІЦЬ СМЕРЦІ ЎСІМ –
Загадкавы і страшны.

(Свет, с. 40)

Аднак яшчэ больш страшны пачатак безназоўнага верша:

Каму за сорак, той пазначаны ўжо цёмным ценем смерці.
А ў цені светлай – ўсе й да сарака.

(Кругавая чара, с. 10)

У гэтым артыкуле я ў аніякай меры не імкнуўся да *multum in parvo* – маёй мэтай было праліць святло толькі на адзін з тэматычных блокаў творчасці выдатнага, шматграннага паэта.

Серж Мінскевіч
Мінск

«Крымскія санеты» Адама Міцкевіча і вянок санетаў «Святая студня» Яна Чыквіна: версіфікацыя, інтэртэкстуальнасць

«Крымскія санеты» Адама Міцкевіча – шэдэўр як польскай, так і сусветнай літаратуры, апублікаваныя ў Маскве ў снежні 1826 года (у адной кнізе разам з цыклам «Адэскіх санетаў»). Санеты Міцкевіча адразу звярнулі на сябе ўвагу польскай і расійскай публікі. Польская крытыка да іх паставілася насцярожана – ад поўнага непрыняцця да здзіўлення, а расійская, з большага – выхад рамантычных санетаў вітала. Ужо ў сакавіку 1827 года, праз тры месяцы па выхадзе кнігі, Пётар Вяземскі друкуе ў «Московском Телеграфе» рэцэнзію і свой празаічны пераклад усіх «Крымскіх санетаў» і двух санетаў (VI. «Ранак і вечар» і IX. «Рэзыгнацыя») з Адэскага цыкла. Сучасная літаратуразнаўца Ірына Велікодная адзначае, што пераклад Пятра Вяземскага: *...своеадметны, здзіўляльны, неардынарны і дагэтуль прываблівае ўвагу даследчыкаў*[1].

Пасля перакладу П. Вяземскага «Крымскія санеты» А. Міцкевіча робяцца папулярнымі ў Расіі. Іх вобразы і матывы ўваходзяць у рускую літаратуру, што стварае адмыс-

[1] И. Великодная, *Петр Андреевич Вяземский – переводчик «Крымских сонетов» Адама Мицкевича*, [online], http://sites.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml, [доступ: 19.04.2018].

ловы рускамоўны дыскурс гэтага цыкла. Шырока вядомымі сталі радкі Аляксанда Пушкіна, прысвечаныя санету, як віду верша, дзе гаворыцца пра Адама Міцкевіча і яго «Крымскія санеты»:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал...[2]

У 1828 годзе Пушкін піша верш «Предчувствие», дзе выкарыстоўвае вобразы-сімвалы, сугучныя з «Крымскімі санетамі» Міцкевіча: бура, што вось-вось пачнецца, аднак яна зусім нягрозная для лірычнага героя – паэта-блукара, – ён яе нават чакае; таксама ёсць згадка пра пакінутую далёка каханую.

З-пад пяра Міхаіла Лермантава ў 1832 годзе паўстае знакаміты верш «Ветразь» – хрэстаматыйны прыклад рускага рамантызму. Тут створаны вобраз мора-жыцця, супрацьпастаўленне спакойнага надвор'я буры. Заключаюць верш радкі, якія ў рускай літаратуры сталіся крылатымі:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой![3]

Своеасаблівае абгрунтаванне гэтай клічнай фразы, што *сапраўды ў буры ёсць пакой*, мы можам знайсці ў «крымскім» санеце II. «Марская ціша»:

O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,
Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy –
A gdy serce spokojne, zatapia w niem szpony[4].

---

[2] А. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, т. 3, Москва 1963, с. 166.

[3] М. Лермонтов, *Парус*, [online], http://ilibrary.ru/text/998/p.1/index.html, [доступ: 19.04.2018].

[4] A. Mickiewicz, *Sonety Krymskie*, Mińsk 2004, с. 16.

М. Лермантаў пераклаў «крымскі» санет V. «Краявід гор са стэпаў Казлова» – зрабіў гэта страфічным вершам (1838 г.). Наагул «Крымскія санеты» неаднаразова ў XIX стагоддзі перакладаліся на рускую мову. Звярталіся да гэтай працы вядомыя рускія літаратары, напрыклад, І. Казлоў, У. Бенядзіктаў, А. Фет і інш.

Відавочна, інтэртэкстуальны дыскурс «Крымскіх санетаў» рызаматычна[5] ўгрунтаваны ў рускай літаратуры, што паслужыла не толькі развіццю гэтай літаратуры, але і літаратуры беларускай.

Пачынальнікі беларускай літаратуры напачатку XX стагоддзя, відавочна, ведалі і вывучалі рускую літаратуру, што асабліва характэрна для Максіма Багдановіча. Вядома, паэт вялікую ўвагу ў сваёй літаратурнай працы надаваў санету. І дыскурс «Крымскіх санетаў» у рускай літаратуры мае адбіткі ў яго творчасці, што пацвярджае эпіграф да рускамоўнага санета «Что с того, что стих в душе кипит?..», узятым з цытаванага вышэй пушкінскага санета:

Суровы Дант не презирал сонета...[6]

Верагодна і непасрэднае знаёмства М. Багдановіча з арыгіналам «Крымскіх санетаў». Літаратуразнаўцы А. Шэлемава і А. Федотаў, адзначаюць, што ў яго санетах «Что с того, что стих в душе кипит?..» і «Прынадна вочы ззяюць да мяне...», дзе аўтар выкарыстоўвае адзін і той жа вобраз палючага метэора з халодным сардэчнікам-ядром, *тыпалагічна, а мажліва і генетычна... вобразная карціна адсылае да II-га і XII-га «Крымскіх санетаў» Міцкевіча*[7].

[5] Падобна рызоме – падобна карэнішчу.

[6] А. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, т. 3, Москва 1963, с. 166.

[7] О. Федотов, А. Шелемова, *Сонеты Максима Богдановича*, «Вестник Российского университета дружбы народов», серия: литературоведение, журналистика, 2015, № 4, с. 41–51.

Аднак першым на беларускай мове апублікаваў санеты Янка Купала. Ён пачынаў літаратурны шлях на грунце польскай літаратуры, таму для знаёмства з «Крымскімі санетамі» Міцкевіча не патрабавалася пасярэднікаў. Разважанні пра лёс сваёй айчыны – мы бачым ужо ў польскамоўных санетах Купалы, што несумненна мае паралелі з творчасцю Міцкевіча і крымскім цыклам. Гэтыя паралелі паэт пераносіць у сваю беларускамоўную творчасць, і таксама ў санеты. У 1910 годзе Купала піша санет «Запушчаны палац». Яго тэма і вобразы адсылаюць да «крымскіх» санетаў VI. «Бахчысарай» і XVII. «Руіны замка ў Балаклаве». Вось радкі з першага з іх:

Skróś okien różnofarbnych powoju roślina,
Wdzierając się na głuche ściany i sklepienia,
Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia
I pisze Baltazara głoskami „RUINA"[8]...

Санетны замок Купалавага твора пераклікаецца з Міцкевічавым катрэнам:

Так зніштажэнне ў кожан гзымс паўзе і кут
І зубы скаліць: «Моц мая і права тут!
На ўход жыцця сюды ўжо я кладу тут "veto"»[9].

Пазней, у 1923 годзе, Купала зноў вернецца да «Крымскіх санетаў». Падтэкст трывогі і горычы праступае ў купалаўскім цыкле вершаў «Крым». У адным з вершаў чытаем:

А я з далёкіх ніў пясняр –
Па Гаспры з кута ў кут снуюся.
Гняце мне думкі Крыма чар,
Маркотна мне без Беларусі[10].

---

8 A. Mickiewicz, *Sonety Krymskie*, Mińsk 2004, с. 24.

9 Я. Купала, *Запушчаны палац*, [online], http://ttp://knihi.com/Janka_Kupala/Zapuscany_palac.html, [доступ: 22.04.2018].

10 Я. Купала, *Поўны збор твораў у 9-ці тамах*, т. 4, Мінск 1997, с. 19.

Інтэртэкстуальная сувязь з «Крымскімі санетамі» А. Міцкевіча відавочная. Паэт – лірычны герой міцкевічаўскага цыклу – пілігрым, выгнанец з роднага краю. Тут, у Крыме, усё нагадвае яму пра радзіму, пра каханую. Найбольш блізкія Купалавы радкі да санета XIV. «Пілігрым»:

U stóp moich kraina dostatków i krasy,
Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;
Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice
Dalekie i – niestety! – jeszcze dalsze czasy?

Litwo! piały mi wdzięczniéj twe szumiące lasy,
Niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice;
I weselszy deptałem twoje trzęsawice,
Niż rubinowe morwy, złote ananasy.

Tak daleki, tak różna wabi mię ponęta!..
Dlaczegoż roztargniony wzdycham bezustanku,
Do téj, którą kochałem w dni moich poranku?

Ona w lubéj dziedzinie, która mi odjęta,
Gdzie jéj wszystko o wiernym powiada kochanku;
Depcąc świéże me ślady, czyż o mnie pamięta?[11]

У Купалы мы не знаходзім згадкі пра каханую, але ж пачуцці да роднага краю, выказаныя ў абодвух аўтарах, супадаюць. Чаму Купала ў сонечным Крыме, будучы зусім не выгнанцам, стварыў цыкл, у якім пераважае сумна-трывожны настрой? Адмыслова выкарыстаныя Купалам паралелі з Міцкевічавымі вобразамі:

Гняце мне думкі Крыма чар,
Маркотна мне без Беларусі...

і «*Мілейшая за ўсе прыўкрасы Крыма Літва*» і «*край адняты...*» – дае магчымасць зрабіць дапушчэнне, як адну з версій раскрыцця прыхаванага сэнсу, што ў гэтым цыкле Ку-

[11] A. Mickiewicz, *Sonety Krymskie*, Mińsk 2004, c. 40.

пала выказаў сваю пазіцыю і смутак па далучэнні Беларусі да СССР, фактычна асуджаючы страту незалежнасці, што робіць край безабаронным ад палітычнага самавольства цэнтру. У гэтым мы бачым прыклад таго, як міцкевічаўская традыцыя паслужыла для паўнейшага адлюстравання рэалій іншага перыяду беларускай літаратуры і змагла прыадкрыць таямніцу псіхалогіі творчасці беларускага класіка.

Інтэртэкстуальны дыскурс «Крымскіх санетаў» перасякаецца з арыгінальнымі па форме вершамі Аркадзя Куляшова. Гэта вершы-шаснацацірадковікі, якія сам аўтар назваў «Снапы», што пачалі з'яўляцца з-пад пяра паэта з сярэдзіны шасцідзясятых. Яны функцыянальна адпавядаюць жанру санета. Гэта заўважае В. Рагойша, але і супастаўляе іх з санетамі Шэкспіра: *генезіс трэба шукаць у санетах шэкспіраўскага тыпу...*[12] Не выключае В. Рагойша і іншыя шляхі ўздзеяння на творчасць А. Куляшова, прыкладам, *праз пераклады рамана «Евгения Онегина» з яго асаблівай «анегінскай страфой»*[13]. Апроч відавочных паралеляў з шэкспіраўскімі санетамі ці пушкінскім творам, пры чытанні «снапоў» А. Куляшова можна адчуць інтанацыі, якія чуюцца ў «Крымскіх санетах» А. Міцкевіча.

У цыкле «Снапы», які ўвайшоў у кнігу «Сасна і бяроза» (1970 г.), у некаторых вершах праходзіць вобраз акіяна, буры, падарожжа, вяртанне на радзіму, што нагадвае пэўную рэінкарнацыю вобразаў Міцкевіча з санетаў II. «Марская ціша», III. «Плаванне», IV. «Бура». Куляшоўскія шаснацацірадковікі, збольшага зануранымя ў філасофскія развагі, у гэтым выпадку – рамантызуюцца. І ўзнікае тэма кахання, якая, як вядома, праходзіць і праз «Крымскія санеты».

[12] В. Рагойша, *Беларускае вершаванне*, Мінск 2010, с. 119.
[13] Тамсама, с 119.

Wiatr! Wiatr! Dąsa się okręt, zrywa się z wędzidła,
Przewala się, nurkuje w pienistéj zamieci,
Wznosi kark, zdeptał fale i wskroś niebios leci,
Obłoki czołem sieka, wiatr chwyta pod skrzydła.

I mój duch masztu lotem buja śród odmętu,
Wzdyma się wyobraźnia, jak warkocz tych żagli,
Mimowolny krzyk łączę z wesołym orszakiem;

Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu,
Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli,
Lekko mi, rzeźwo, lubo! wiém, co to być ptakiem[14].

(Санет III. «Плаванне»)

Шторм акіянскі стрэў на трэці дзень я...
....Ні перад злом, ні перад крывадушшам
Сцяг белы я ніколі не ўзніму,
Ні перад хваль пагрозным хваляваннем,
Ні перад смерцю, ні перад каханнем,
Калі мяне не мужным маракам
Яно захоча бачыць, а рабом

Няхай злуюцца хвалі. Выклік смелы
Я пасылаю сам насустрач ім[15].

(з шаснацацірадковіка «Шторм акіянскі стрэў...»)

Безумоўна, інтэртэкстуальны дыскурс «Крымскіх санетаў» прысутнічае ў цыкле «Таўрыда» Уладзіміра Караткевіча. Цыкл быў напісаны ў 1968 годзе і ўвайшоў у кнігу «Мая Іліяда» (1969 г.) Словы, вобразы, пачуцці вялікага рамантыка спараджаюць адпаведныя сабе ў Караткевічавых вершах. Сугучныя і назвы «Дрэва на Чатырдагу», «Чатырдаг» (Караткевіч) – «Чатырдаг» (Міцкевіч); «Гурзуф у начы» (К.) – «Бахчысарай уночы», «Алушта ўночы» (М.); «Чуфут-Кале» (К.) – «Над пропадняй у Чуфут Кале» (М.); «Штыль» (К.) – «Марская ціша» (М.). Заўважаецца літаратурная гульня Караткевіча з вобразамі Міцкевіча. Кампазіцыйна пачатак верша Караткевіча «Фантан слёз» – гэта працяг заключных тэрцэтаў, згаданага вышэй «крымскага» санета VI. «Бахчысарай». Вось яго заключэнне:

W środku sali wycięte z marmuru naczynie;
To fontanna haremu; dotąd stoi cało,
I perłowe łzy sącząc, woła przez pustynie;

Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało?
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie;
O! hańbo, wyście przeszły, a źródło zostało[16].

---

[14] A. Mickiewicz, *Sonety Krymskie*, Mińsk 2004, с. 18.
[15] А. Куляшоў, *Сасна і бяроза. Кніга паэзіі*, Мінск 1970, с. 58.
[16] A. Mickiewicz, *Sonety Krymskie*, Mińsk 2004, с. 24.

Праз 140 год іншы паэт-пілігрым у тым жа месцы Крыма ўбачыў гэтыя ж кроплі-слёзы... Так, у Караткевіча чытаем:

Капаюць слёзы, слёзы, слёзы,
Капаюць слёзы зусім як калісь, калісь, калісь, калісь,
Нібы ўспаміны аб сонцы, аб танцы вясеннім бярозавым
І аб навекі далёкай зямлі, зямлі, зямлі...[17]

У кожнай кроплі – гук якой алітэрацыйна перадае Караткевіч – адначасова паўстаюць карціны іншых «Крымскіх санетаў» і сапраўдныя карціны Беларусі:

О, божа наш мілы!
Дай нам радзіму, бо сэрцы аб ёй толькі б'юць...
...Плачам за краем, нібыта за страчаным раем,
Тужым па лепшай на свеце сваёй старане...[18]

У гэтых радках чуецца матыў «страчанай радзімы», які гучыць у Міцкевічавым санеце XIV. «Пілігрым».

Інтэртэкстуальны дыскурс «Крымскіх санетаў» праявіўся ў беларускай літаратуры XXI стагоддзя. Пасля гасцявання Андрэя Хадановіча ў Сакрата Яновіча ў падляскай вёсцы Крынкі паўстаў санетны трыпціх «Крынскія санеты» (апублікаваны ў кнізе «Лісты з-пад коўдры», 2004 г.)[19]. Падарожжа ў Крым асацыятыўна перагукаецца з падарожжам у вёску да беларускага літаратара, які адыгрывае ролю праваднікa для паэта-пілігрыма. Але разам з тым творцу даюць палемічны імпульс літаратары-класікі – Шэкспір, Гётэ, філосафы старажытнай Грэцыі – карціна перакульваецца, замест патрыярхальнага спакою – падарожны трапляе ў буру дыскусіі і адпраўляецца ў плаванне па акіяне

[17] У. Караткевіч, *Мая Іліяда*, Мінск 1969, с. 141.
[18] Тамсама, с. 141.
[19] А. Хадановіч, *Лісты з-пад коўдры*, Мінск 2004, с. 39–40.

развaг. Ідзе постмадэрнісцкая гульня з асацыяцыямі, выклікaнымі літаратурнымі і гістарычнымі алюзіямі. Як бачна, нават у назве – каламбур выступае пераемнай сувяззю. Падобнае ёсць і ў «Мінскіх/Менскіх санетах»[20] аўтара гэтага артыкула. У гэтым выпадку адбываецца падарожжа па сучаснай сталіцы Беларусі, па мясцінах, звязаных з яе гісторыяй. Паралелі з «Крымскімі санетамі» «закадаваны» не толькі ў назвах – «Акерманскія стэпы» – «А кірмаш Камароўскі як стэп», «Байдары» – «Байдаркі», «Алушта ўдзень» – «Мінск у будзень. 17 00», «Алушта ўночы» – «Мінск уначы. Крокі», «Аюдаг» – «Ау, дах» і г.д., але ў радках і замка́х санетаў; экзатычны крымскі антураж пераносіцца ў гарадскі, урбаністычны. Як і «Крымскія санеты» могуць быць падарожнай кнігай для вандроўнікаў па Крыме, гэтак паводле «Мінскіх/Менскіх санетаў» можна арганізоўваць тур па сталіцы Беларусі. Леанід Галубовіч, які выступіў крытыкам гэтых санетаў, назваў іх «Крыўскімі» – чым каламбурна яшчэ больш зблізіў іх з «Крымскімі санетамі».

Адно з цэнтральных месцаў у інтэртэкстуальным дыскурсе «Крымскіх санетаў» у беларускай літаратуры належыць вянку санетаў «Святая студня» Яна Чыквіна. У гэтага вянка санетаў сёлета юбілей – ён быў закончаны амаль роўна 50 гадоў таму (першым быў створаны магістральны санет, пазначаны датай 6.I.1967 года, апошнім паўстаў чатырнаццаты санет – 10.V.1968 г.). Паводле словаў аўтара, вянок санетаў «Святая студня» быў напісаны пад уражаннямі ад падарожжа ў Крым і «Крымскіх санетаў» Адама Міцкевіча. Даты напісання санетаў сведчаць, што Ян Чыквін амаль цягам года вяртаўся ў думках да сваіх успамінаў, якія прыносілі перажытыя эмоцыі.

[20] С. Мінскевіч, *Менскія/Мінскія санеты*, Мінск 2002.

Вянок санетаў «Святая студня» быў надрукаваны ў аднайменнай кнізе вершаў[21] у 1970 годзе. Аўтар санетнага вянка ставарае вобраз лірычнага героя – паэта-падарожніка, інтэлігента, філолага, – які пад час сваёй выправы ў Крым супастаўляў адчуванае і ведамае з выяўленымі ў «Крымскіх санетаў» пачуццямі паэта-пілігрыма, прататыпа самога Адама Міцкевіча. Лірычны герой «Святой студні» становіцца пунктам судакранання некалькіх гуманітарных кагнітыўных прастораў:

– геаграфічнай;
– гістарычнай, у якой спалучаюцца біяграфія Міцкевіча плюс гісторыя Польшчы, гісторыя земляў Вялікага княства Літоўскага, Расійскай імперыі і крымскага паўвострава XIX ст.;
– філалагічная/літаратуразнаўчая прастора, у тым – гісторыя літаратуры і версіфікацыя.
– «прастора ўласнага я паэта-шасцідзясятніка», з прагай волевыяўлення і свабоднага пазнання свету, у чым назіраецца рэзкае сутыкненне чужога і свайго.

Ужо ў першым санеце пазначаецца геаграфічныя мясціны:

Дзе Крым, дзе Рым, а дзе мая айчына...[22]
(санет 1)

Падаецца вектар мысленнага пагляду – з Усходу на Захад. Падобна як і ў падарожжах Адама Міцкевіча, у якога Крым – стаўся самай усходняй мяжой планеты і лёсу, адкуль пачаўся яго шлях на захад. У санетным вянку згадваюцца горы Крыма (Аю-Даг і Ай-Петры), ім супрацьпастаўлена

[21] Я. Чыквін, *Святая студня*, Беласток 1970.

[22] Я. Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, с. 39. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

вяршыня Польшчы – Рысы. Нібыта сімвал узвышэння Міцкевіча ў Польшчы, які, калі можна так сказаць *сваімі рысамі-літарамі дасягнуў Рысаў* – найвышэйшага пункту краіны. У творы Яна Чыквіна адзначаны населеныя пункты – Завоссе, Коўна, Рым, Парыж, Стамбул. Яны звязаны з біяграфіяй Міцкевіча, лірычны герой у думках аглядае жыццёвы шлях вялікага паэта. Да самага заканчэння – у Стамбуле. У вянку падтрымліваецца версія, што халера сталася прычынай смерці Міцкевіч (хоць сёння ёсць і іншыя меркаванні адносна прычыны смерці Міцкевіча, маўляў, нябожчыка, які загінуў ад хваробы, няможна было потым транспартаваць праз усю Еўропу ў Парыж). Факты біяграфіі Міцкевіча спалучаюцца з фактамі яго твораў. Мы чытаем пра Марылю, каханую Міцкевіча:

Пяшчотна спяць ўспаміны аб Марылі... (45)
(санет 7)

Яна таксама і гераіня вершаў і паэм вялікага рамантыка, у ёй персаніфікуюцца перажыванні, думкі, вера і сама творчасць. Таксама рысы Марылі бачацца ў іншых жаночых вобразах, створаных Міцкевічам:

Ты мая рэлігія і мая паэзія,
Ты мне Патоцкая, ты мне Гражына –
Ён чуе, ён бачыць гэту жанчыну! (45)
(санет 7)

Такім чынам, гістарычная прастора вянка санетаў плаўна (дыфузійна) спалучаецца з філалагічнай. Напрыклад, згадваюцца філаматы, а «падсвечвае» яе імя Пушкіна. Лірычны герой «Святой студні» нібыта чуе словы Міцкевіча:

Ах, Пушкін, колькі ж намі пройдзена! (44)
(санет 6)

Ян Чыквін захоўвае знешнія прыкметы санета і вянка санетаў, але яны візуальна і рытмічна разгайданыя. Дарэчы, у самога Адама Міцкевіча ёсць арыгінальны вершаваны твор – «Do Samotności», які быў апублікаваны пасля смерці паэта. Паколькі гэта лагічна завершаная паэтычная рэч, то можна аддаліць версію, што перад намі пачатак нейкай новай часткі чагосьці недапісанага. Тады гэты твор выяўляецца асобным чатырнаццаціpадковым вершам. І хоць у польскім літаратурзнаўстве існуюць розныя меркаванні наконт яго (і паўстае пытанне – ці дарабляў бы верш Міцкевіч, бо не публікаваў), фактычна, перад намі ўзор ірэгулярнага санета, у якім не захоўваецца строгі аднатыпны радок. Мы можам казаць, што нават па смерці Адам Міцкевіч інспіраваў наватарства ў паэзіі сваіх наступнікаў.

Падобная ірэгулярнасць заўважаецца ў санетах «Святой студні» Я. Чыквіна. Тут няма аднаго абранага памеру, як для радка, так і для верша цалкам, кожны санет непаўторны па мелодыцы і тэмпу. Уяўляецца, што бачыш і чытаеш санеты праз паверхню вады, па якой прабягаюць хвалі ад подыху (малога ці вялікага) ветру.

А мажліва, гэта парывы-перажыванні самога лірычнага героя, выкліканыя ўспамінамі і думамі пра былое і будучыню, – своеасаблівыя хваляванні-флуктуацыі яго незастылага, неспакойнага ўнутранага свету.

Лірычны герой «Святой студні» азірае вокам і верафікуе на фоне біяграфіі Міцкевіча і яго твораў свой жыццёвы шлях:

Дзяцінства босае, замурзанае лета,
Святая студня з жураўлём ўспамінаў,
Сезам, дзе ўсё маё ляжыць ў фрагментах... (39)
(1 санет)

Гэты шлях з самага пачатку вянка санетаў сімвалізуе дарога ўздыму на Аю-Даг:

Іду сваёй нятоптанай дарогаю
І чую прааўчыны ўсюды подых –
Бягу на Аю-даг, гляджу на Чорны воды (39).

(1 санет)

І чым вышэй лірычны герой падымаецца (*дарога ўсё вышэй, вышэй пад гору*) – тым яму́, нібы з наступнай часавай прыступкі, лепей бачыцца пражытае, дзяцінства, родная старана і Польшча, якая называецца *краем Каперніка, Шапэна*. У крымскіх гарах, як некалі Міцкевічу бачылася Літва, лірычны герой «Святой студні» – уяўляе *падляшскія пушчы*, чуе *нараўскі гоман*, *песні дзяцінства*, згадвае дакрананні матчыных рук.

Пры чытанні «Святой студні» трапляеш у асацыятыўны калейдаскоп, дзе малюнкі могуць быць рознымі: ад яркіх да ледзь прыкметных, якія адлюстроўваюць эмоцыі і настрой лірычнага героя. А гэта чалавек звонку вытрыманы, але ў душы сваёй – шукальнік. Яго непакояць пытанні з гісторыі, з літаратуры, з біяграфіі творцаў, ён даследуе сваю прагу да падарожжаў, бо калі малады чалавек недзе далёка – ён азіраецца, як мы паказвалі вышэй, на сваю родную старану, на жыццё продкаў, сваякоў, на пройдзеную сваю дарогу, але ён разумее:

Нам нельга у часе бацькоўскім спыніцца,
Нам у нову краіну адкрыта дарога,
Хоць косцю ў горле стае заграніца (51).

(санет 13)

Апошні радок у вянку санетаў паўтараецца тры разы: у 13-м, 14-м і 15-м санетах, так сталася паводле формы вянка, узнікае падобная да лейтматыву сэнсавая формула. Яна замыкае магістральны санет, а значыць і ўвесь вянок:

А чалавеку так цяжка спыніцца!
Рэжа па сэрцы нудзьга безупынна,
Косцю ў горле стае заграніца (53).

(санет 15)

Інтэлігентны малады чалавек – вобраз якога мы бачым у творы Яна Чыквіна – спрабуе сам знайсці адказы на бачанае і вычуванае – гэта сэнс яго падарожжаў як геаграфічных, так і мысленных. Сімвалічная назва вянка санетаў – «Святая студня». Наогул студня, як архетып – гэта акно ў інакшы свет – у магічны, ці ў мінулае, ці ў будучыню. Аднак ні столькі містычнасць і метафізічнасць зямнога жыцця, як яго заканамернасць, прыгажосць і парадаксальнасць – ёсць, як нам падаецца, асноўнай мэтай думкавага даследавання маладога чалавека.

Цыкл санетаў «Святая студня» – твор шматгранны, нетрывіяльны паводле формы, у нечым нават супярэчны, аднак, безумоўна, унікальны, наватарскі (не толькі для свайго часу). Арнольд Макмілін, даследуючы гэты вянок санетаў, заўважае: *Чыквін – паэт сучасны і карыстаецца рыфмамі, якія былі б зусім непрымальнымі два стагоддзі назад; часам рыфмы цалкам знікаюць. Асаблівасць санетаў беларускага паэта нічога не траціць з-за таго, што ягоныя рыфмы нашмат разнастайней, чым у Міцкевіча*[23].

Некалі Ян Чыквін, таксама ў санеце, зрабіў такое параўнанне: "Пад ліпамі душна, як у форме санета..."[24]

Можна дапусціць, што ў адвечным супрацьстаянні «рацыі» і «эмоцыі» ў паэзіі аўтар «Святой студні» на першае месца ставіць суплёт эмоцый; парыўнасць асобы, пачуцці – першаснае ва ўспрыманні/пазнанні свету, а розум ідзе следам, каб з дапамогай аналізу паспрабаваць растлумачыць адчутае, і не заўсёды разнастайную гаму эмоцый без страты можна скампанаваць у строгую форму. Ёсць адметнасць і прывабнасць у плаўнасці і асіметрычнасці, а не толькі ў матэматычна дакладнай агранцы.

---

[23] А. Макмілін, *Беларускі санет у дыяспары*, «Тэрмапілы» 2001, № 4–5, с. 204.

[24] Я. Чыквін, *Светлы міг: Вершы*, Мінск 1989, с. 9.

Людмила Заремба
Минск

Об «экспериментальном» стихотворении Яна Чиквина «Размова... ...сусветаў»: идеи времени и формы времени

Избрав предметом своих рассуждений означенное в заглавии литературное произведение, мы имеем целью рассмотреть его «поли-графическую» представленность для читательской аудитории, идейное содержание, неординарную поэтику, в которой нашли отражение типические тенденции искусства слова завершения XX – начала XXI века. Они же получили к этому времени (на Западе с конца 1960-х годов) теоретическое закрепление в коммуникативной концепции художественного акта (нарратология), положениях о повествовательных инстанциях, уровнях, дискурсивном анализе текста.

Не располагая какими-либо фактами из творческой истории «Размовы...» в отношении печатной регистрации, важно остановиться на следующем.

Это недатированное стихотворение впервые было обнародовано 4 сентября 1977 года[1], что условно принимаем за дату создания. В авторской редакции оно повторно воспроизведено в 2010 году с правками: графемы заголовка раз-

[1] Я. Чыквін, *Размова сусветаў (верш эксперыментальны)*, "Ніва" 1977, 4 верасня.

делены двумя трехточиями с интервалом, снята подзаголовочная строка «(верш эксперыментальны)». В согласном столбце первая строка заканчивается запятой вместо первовариантной точки, шестая – завершена точкой вместо первопечатного многоточия. Сохранены ошибочная (?) лакуна последней буквы «ц»[2], ошибочная (?) перестановка гласных в третьей строке *У аао, еаа і аа* вместо предполагаемого *У аао, аеа і аа*, в шестой – *ойы оэы – ойы оэы* вместо предполагаемого элемента *аэы*.

На страницах белостоцкого еженедельника «Ніва» почти одновременно с искомым стихотворением в июне и сентябре отмечаем «Веравызнанне» (3.03.1977), «Дзе прападаюць рэчы вялікіх людзей» (1972)[3], «Не пішы мне, не пішы...» (10.XII.1976)[4], «Размова сусветаў (верш эксперыментальны)», «Элегія беластоцкая» (3.08.1977)[5]. Выделенный комплекс любопытен в отношении движения многих показателей поэтики. Однако, не ставя задачи такого рассмотрения, укажем лишь на очевидное и актуальное здесь. Два произведения 1977 года «Веравызнанне» и «Элегія беластоцкая», как и «Размова...», имеют названия, смысл которых не вытекает и не суммирует текст, а связан с ним лишь ассоциативно, чем существенно координирует последний: дополняет референтное поле, указует и привносит дополнительный семантический центр. Будь этот художественный прием уяснен критикой в конце 1970-х годов, это существенно повлияло бы на прочтение-истолкование «Размовы...», активизируя литературную жизнь стихотворения, но случилось иначе.

---

[2] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 92–93.

[3] Опубликованы: "Ніва" 1977, 4 чэрвеня. Датированы: Ян Чыквін, *Адно жыццё: Выбранае*, Беласток 2009. Соответственно сс. 104, 121.

[4] Опубликовано: "Ніва" 1977, 4 чэрвеня. Датировано: Ян Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 95.

[5] Опубликовано: "Ніва" 1977, 4 верасня. Датированое изменением заглавия: *Беластоцкая элегія*, (у:) Ян Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, с. 92.

На ту пору внимание общественности было привлечено более всего к новому чиквинскому сборнику «Неспакой»[6], и перечисленные разрозненные стихи не слишком спешно занимали свои места в книгах переводов, коллективных изданиях, готовящихся авторских подборках и т.д. «Размова...» же оказалась и вовсе затерянной. Насколько нам известно, лишь спустя двадцать три года к этому неординарному тексту обратился Анатоль Романчук. Исследователь в 2000 году печатно возобновил первый и последний из четырех столбиков букв. В число приведенных не вошла строка *У аае ыя а уі уеаў*, а ведь наличие в ней «ў» могло бы препятствовать формированию следующей апофегмы: *Падкрэслім, што гукавыя спалучэнні ў вершы абсалютна не тыповыя для беларускай мовы*[7]. Но не бывает худа без добра. Это положение, в котором было заложено отрицание, содержало в себе и указывало на некую «минус-эстетику», несло своеобразную пейоративную энергетику. Как таковое оно с необходимостью порождало усиление противоположного оценочного полюса – креативное начало, объективную перспективу позитива. Так мы объясняем повторную авторскую публикацию «Размова...» спустя тридцать три года в обновленном варианте 2010 года среди «Вершаў розных гадоў, што не ўвайшлі ў выбранае “Адно жыццё”, 2009». Эти произведения – большая половина книги “На беразе Дубіч Царкоўных”[8], можно предположить, не менее дороги автору и драгоценны почитателям, чем «Выбранае»[9], в большей степени осененное публичностью, уже прошедшее «апробацию» urbi et orbi.

---

[6] В польской печати зарегистрировано в 1977–1978 годах восемь откликов на *Неспакой*: *Polskie białorutenika literackie. Bibliografia przedmiotowa 1945–1998*, Białystok 1998.

[7] А. Раманчук, *Гарыць мая свяча. Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 44.

[8] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 116.

[9] Я. Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, с. 304.

Аналогично же движением времени, изменением литературной ситуации продиктовано и снятие подзаголовка. В начале XXI века вполне обозначились процессы усиления личностного начала, в коммуникативном взаимодействии автор-читатель центр тяжести смещается в сторону расширения сферы писательского самовыражения, субъективной интерпретации над объективным информированием читателя. От последнего «требовалось» сотворчество реципиента в процессе чтения-«создания» на основе своего литературного и жизненного опыта, знания традиции. Этот процесс сопровождался очень активным расширением средств и приемов, поэтических новаций: трансформацией словесной семантики, косвенных инструментов выражения авторской позиции и т.п. В таких условиях искомое произведение Чиквина уже никак нельзя было квалифицировать «экспериментальным». Обратимся к варианту последней авторской воли.

Название стихотворения «Размова... ...сусветаў» – свободное словосочетание – предполагает сохранение в нем определенного смысла и слагается из самостоятельных лексических значений входящих показателей. Поэтому мы толкуем его соответственно как *слоўны абмен звесткамі, думкамі*[10] (подчеркнуто – *Л. З.*) *асобных частак сусвету/планетаў*[11]. Семантика заголовочного комплекса, поддержанная интуицией читательской практики, формирует «ожидание» графем в тексте произведения, которое однако не воплощается в реальность.

Броуновская россыпь звуко-букв от одного до пяти, разделенных интервалами и/или знаками препинания (точка,

---

10 *Размова*, (у:) *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1980, т. 4, с. 612.

11 *Сусвет*; *Свет*, (у:) *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*, 1983, т. 5, кн. 1, с. 391, 87.

запятая, тире), только имитируют запись разумно организованной человеческой речи. Иконическая и ономатопеическая форма букворяда уподоблена двум параллельным восьмистрочным столбцам (правому – из гласных, полугласных, а левому – из согласных) подобно двум стихотворениям. По горизонтали и вертикали наблюдаем взаимную координацию соответственно четырех катренов.

Такую стратификацию предполагаем, основываясь на раме – заглавии, выраженном обычным текстом в семантической и графической узусности, но графически разделенном так, что «Размова...» зрительно воспринимается как наименование левых столбцов, а «...сусветаў» – правых. Естественно возобновляемая стяжением целостность nomen заставляет предположить результативность проецирования подобной же операции консолидации по модели речи в гласно-согласный ряд чередований двух колонок. Так на практике не слишком замысловато реализуется смысл текста, который возможно квалифицировать *с неопределенно выраженной семантикой*[12]. Синтез представляет собой ролевую поэзию, где авторскому «я» принадлежит только заглавие в качестве вводной части[13] «Размова... ...сусветаў».

Синтез представляет собой послание:

1 Мы жывыя з планеты Зямля
2 Мы сонечнай сістэмы дух здаровы
3 У нас агонь паветра (і) вада
4 І мір у нас а вы хто хто вы

[12] См.: Л. Заремба, *Текст с неопределенно выраженной семантикой как художественный прием Яна Чиквина*, "Białorutenistyka Białostocka" 2016, № 8.

[13] Условной подсказкой при «расшифровке» может служить параллель заголовочного «сусветаў» и его коррекции «свет» в акцентной заключительной позиции. Такой прием кольцевого сопряжения в заголовке и конце произведения некоего ключевого образа наблюдаем у Чиквина нередко. См., напр., «Трохкрылыя птушкі».

Шчасце што між намі ляжыць пустата
У вас толькі войны поэты войны поэты
Вы варвары вас трэба прагнаць
У найдалейшыя завулкі сусветаў

«Проявившийся» текст демонстрирует, что ни одна из цивилизаций не достигла интеллектуального уровня, чтобы самодостаточно организовать коммуникацию. Один «субъект» изъясняется только гласными звуками (*«рráтораскрывателями», основная функциональная особенность которых образовывать вершину слога*[14]), другой – только согласными. О них в цитируемой энциклопедии говорится: (...) *в соседстве с гласными не могут быть слогообразующими. Только в случае исчезновения в слоге гласного* (...) *могут приобретать слогообразующую функцию*[15]. (Напомним: слог – минимальная единица речи как информативного средства, проявления социальной активности человека[16].) Желание вступить в контакт с непознанными мирами, информировать о себе перемежается с заносчиво-отчужденным, высокомерно-пренебрежительным отношением к адресату. Господствует тотальное безумие, абсурдность дисгармонии в социуме среди *людей говорящих*.

Несостоятельным представляется допущение атрибутирования первого столбца – реплики *жывых з планеты Зямля* – этически более миролюбивых и доброжелательных, чем их адресат: ведь оба текста сформированы из звукосоставляющего как гласного, так и согласного «материала». Кроме того, они неразрывно соединены в последовательный комплекс общностью поэтики.

[14] А.В. Бондарко, *Гласные*, (в:) *Русский язык. Энциклопедия*, Москва 1979, с. 56.

[15] А.В. Бондарко, Согласные, там же, с. 317.

[16] См.: А.В. Бондарко, *Слог*, там же, с. 34; Н.Д. Арутюнова, *Речь.*, там же, с. 257.

Суммарный феномен в качестве второуровневого явления (печатный присутствует в нем в снятом состоянии) формируется в сознании читателя и поэтому включает в свою сферу его «сенсорную» память о всевозможных генетических модификациях рифм. Звуковые повторы от единоначатия строк как рудимента синтаксического параллелизма представлены здесь в своих доминирующих, скрепляющих текст в художественную целостность, функциях: композиционной, лирической, смысловой и звуковой[17]. Рассмотрим некоторые из них.

Начальные рифмы.

В первом катрене парные смежные – закрытая при единоначатии и следующая отрытая:

1. Мы...
2. Мы...;
3. У нас...
4. І мір...

Во втором катрене перекрестные – закрытая и открытая:

5. Шчасце...
7. Вы...;
6. У вас...
8. У найдалейшыя...

Конечные рифмы.

Перекрестные в двух четырехстишиях:

1. ...Зямля
3. ...вада
2. ...здаровы
4. ...хто вы
5. ...пустата
7. ...прагнаць
6. ...паэты
8. ...сусветаў

---

[17] См.: Б.П. Иванюк, *Поэтическая речь. Словарь терминов*, 2-е изд, Москва 2008, с. 202–214.

В первом столбце выделяется своей полнотой единственная во всем тексте точная рифма (2–4). Она акцентологически организует строку 1 *мір у нас а вы хто хто вы* в роли корреспондирующей с *Мы сонечнай сістэмы дух здаровы*. Тематически связаны лексемы одногруппной рифмы «зямля», «вада» (1–3), они «притягивают» к себе в мужской клаузуле «пустата» (5) и усеченной рифмой «прагнаць» (7). (В связи с этим – авторской установкой на звуковую генерацию литературной материи из буквенного коллажа – считаем симптоматичной «потерю» «ц» в конце 7-й строки «...трбпргн».) Показатели 1, 3, 5, 7 в качестве сквозной рифмы организуют тематический ряд «зямля – вада – пустата-прагнаць», который является лейтмотивным для стихотворения в целом.

Движение поэтической мысли от первоочередного представления «Мы», «мы», «у нас», «у нас» (1, 2, 3, 4) к «введению» в текст не менее условного его антипода «між намі» (т.е. «вами и нами»), «у вас», «вас» сопровождается рифменными изменениями – появлением ассонансной усеченной рифмовки «пустата» – «прагнаць» (5, 7) и дополнительно диссонансной «поэты» – «сусветаў» (6, 8). Представляется, что будто в отношении феномена именно этого текста в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» означено искомое резюме: *Стих всесторонне организует звучащую материю речи*[18].

Таким образом, автор публикует своего рода протекст, маргинальный вариант, который выступает a'la референтом для кристаллизации читателем собственно поэтического виртуального варианта по закономерностям устойчиво-традиционных приемов стихосложения. Здесь реализуется полотно ролевой лирики. В нем стремится к утверждению идея (несколько эксцентричная для белорусской литера-

[18] В.В Кожинов, *Поэзия и проза*, (в:) *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2001, с. 779.

туры 1970-х годов) об абсолютном пантеизме поэзии в ее главенствующем **гармонизирующем** – звуковом показателе (рифме). Из его всепроникающей субстанции созидается начало добра; этический, материальный, интеллектуальный и собственно художественный миры получают свой генезис и поступательное прирастание.

Экспериментализм стихотворения, полагаем, заключается в том, что Чиквин проводит здесь своеобразный мастер-класс для читателя, «обучает» видеть, посредством чего формируется из начально-коммуникативных звуко-букв новое качество – art-пространство, способное аккумулировать богатство представлений человека о мире, открыть позитивную перспективу. Как уже говорилось, единственная самая полная рифма «здаровы» – «хто вы» является носительницей положительного смысла. Поэт использует специфические возможности литературы, такого вида искусства, где в качестве первейшего «строительного материала» выступает язык – знаковая система. Из его артефактов возникает к жизни эстетически артикулированный объект: из семантики – смыслы высоких степеней художественных обобщений.

*
* *

АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ

Размова сусветаў

(верш эксперыментальны)

Ы ыы я. А еы яя.
Ы оеа і эы у аоы.
У аао, еаа і аа,
І іуа. А ыо оы.

Ае, оі аі яы уаа.
У аоі ойы оэы – ойы оэы.
Ы ааы, а эа аа
У аае ыя а уі уеаў.

Мжвз плнт змл.
Мснчн сстм дх здрв
Нсгн, пвтр, вд
Мрнс в хт хтв.

Шчсц шт мж нм лжц пстт.
Встлк внпт, внпт...
В врвр вс трбпргн
Ндлш звлк ссвт.[19]

РАЗМОВА...

Ы ыы я. А еы яя.
Ы оеа і эы у аоы.
У аао, еаа і аа,
І іуа. А ыо оы.

Ае, оі аі яы уаа.
У аоі ойы оэы – ойы оэы.
Ы ааы, а эа аа
У аае ыя а уі уеаў.

...СУСВЕТАЎ

Мжвз плнт змл,
Мснчн сстм дх здрв
Нсгн, пвтр, вд
Мрнс в хт хтв.

Шчсц шт мж нм лжц пстт,
Встлк внпт, внпт.
В врвр вс трбпргн
Ндлш звлк ссвт.[20]

---

[19] "Ніва" 1977, 4 верасня. Разночтения затемнены нами – *Л.З.*

[20] Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 92–93. Разночтения затемнены нами – *Л.З.*

Аксана Данільчык
Мінск

Традыцыі заходнебеларускай паэзіі і творчасць Надзеі Артымовіч

Творчасць беларускіх пісьменнікаў Беласточчыны ёсць неад'емнай часткай сучаснай беларускай літаратуры, само яе існаванне спрыяе стварэнню шматпалярнасці і дэцэнтралізацыі літаратурнага працэсу, неабходных для паўнавартаснага развіцця нашай літаратуры. Менавіта таму яна з цягам часу заняла трывалае месца і ў навуковых даследаваннях, хоць гэта адбылося і не адразу. Аналізуючы ўзаемадачыненні паміж літаратурным аб'яднаннем "Белавежа" і беларускім літаратуразнаўствам, Анатоль Раманчук адзначыў: *Пералом у сацыяльна-палітычнай сітуацыі, што адбыўся ў сярэдзіне 80-х гадоў, спарадзіў і пэўныя змены ў грамадскай свядомасці. Зварот да ідэй нацыянальнага самасцвярджэння, уздым патрыятычных настрояў выклікалі пад'ём у сферы культурнага і літаратурнага жыцця. Творчасцю «белавежцаў» усур'ёз зацікавіліся беларускія даследчыкі*[1]. Аднак застаецца актуальнай праблема ўключанасці дасягненняў "белавежцаў" у кантэкст беларускай літаратуры, як вынікае, напрыклад, з кнігі Тэрэсы Занеўскай «Вартавыя памяці» (Zaniewska T., *Strażnicy*

[1] А. Раманчук, *Гарыць мая свяча: творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 10.

pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956, Białystok 1997). Анатоль Раманчук лічыць, што хоць гэтая фундаментальная праца і паглыбіла ўзровень асваення ідэйна-эстэтычнай сутнасці польскіх беларусаў, але

> пашыраючы межы ахопленага фактаграфічнага матэрыялу, Т. Занеўская застаецца тым не менш пераважна на ранейшых метадалагічных пазіцыях: у творчасці Я. Чыквіна і іншых «белавежцаў» вызначаюцца перш за ўсё тыя характарыстычныя прыкметы, што збліжаюць іх з агульнаеўрапейскім кантэкстам. Акрэсліваючы канцэптуальныя напрамкі развіцця, даследчыца імкнецца напрамую далучыць набыткі «белавежцаў» да сусветнага мастацтва і філасофіі, пры гэтым слаба закранаючы нацыянальны аспект[2].

Паэзія Надзеі Артымовіч прыцягвае ўвагу даследчыкаў і чытачоў неардынарнасцю тэкстаў. Арыгінальных, безумоўна, але ці ёсць гэтая арыгінальнасць адарванай ад паэтычнага кантэксту беларускай літаратуры ці ўсё ж такі з'яўляецца яго натуральнай часткай і працягам папярэдняга развіцця літаратуры? Гэтае пытанне закраналі многія даследчыкі. Ян Максімюк, напрыклад, выказваецца наступным чынам: *Цяжка адназначна вырашыць, на якой глебе ўзрасталі яе незвычайныя вершы, але ж напэўна не на той, на якой узрасталі і ўзрастаюць вершы ў Беларусі*[3]. Што як мінімум спрэчна, хоць крытык і згадвае беларускага паэта-эмігранта Янку Юхнаўца. Леанід Галубовіч адзначае: *Цяжка сказаць, хто з беларускіх, польскіх ці замежных паэтаў паўздзейнічаў на паэтку, каго яна магла наследаваць. У яе вершах на гэта няма аніякіх асаблівых намёкаў, як і ў рэдкіх выказваннях на тэму жыцця і творчасці. Хіба, як уласна мне падаецца, падчас ёсць*

---

[2] Тамсама, с. 11.

[3] Я. Максімюк, *Улюбёная паэзія з Падляшша*, [online], http://litaratura.org/chytalnya?artid=143, [доступ: 09.05.2018].

нешта блізкае да Я. Юхнаўца[4]. Не зусім пагаджаючыся з думкай, што паэт у прынцыпе павінен некага наследаваць, мусім заўважыць, што ніводная з'ява ў літаратуры не ўзнікае на пустым месцы. Таму нам бачыцца мэтазгодным звярнуцца, прынамсі, да заходнебеларускай літаратуры як да найбольш блізкай у дыяхранічным разрэзе і як да той глебы, на якой узрасла паэзія Беласточчыны. Ян Чыквін адзначае і сінхранічную блізкасць Н. Артымовіч да пэўных польскіх аўтараў, то бок некаторыя рысы яе творчасці (такія, як "праклятасць") маюць тыпалагічную блізкасць і ў сваім часе, і ў еўрапейскім кантэксце. Даследчык адзначае наступнае: *нічога дзіўнага, што такую "бяскрылую" паэзію Надзеі Артымовіч адразу пачалі спалучаць з польскімі "праклятымі" паэтамі – як, напрыклад, Галінай Пасьвятоўскай ці Рафалам Ваячакам, – бо сама паэтэса гэту сваю нібыта "праклятасць" volens nolens выстаўляе напаказ, робіць яе сэрцавінай свайго мастацкага свету*[5].

> Аднак пры ўсім тым падабенстве, – працягвае Ян Чыквін, – вершы Надзеі Артымовіч адрозніваюцца ад твораў згаданых польскіх паэтаў, насычаных таксама гістарычнай і нацыянальна-вызваленчай праблематыкай, найперш тым, што ў яе паэзіі гэты тэматычны абшар поўнасцю адсутнічае. Відаць, таму яе паэзія і звужаецца выключна да суб'ектыўна-экзістэнцыяльных праблемаў чалавека і таму, магчыма, набывае характар цэнтрабежнага катастрафізму[6].

Можна сказаць, што адсутнасцю гэтага абшару паэзія Н. Артымовіч разыходзіцца і з традыцыяй нацыянальна-адраджэнскай плыні заходнебеларускай літаратуры, але тым не менш усведамленне сваёй нацыянальнай прыналежнасці

---

[4] Л. Галубовіч, *За прычыненымі дзвярыма*, [online], http://lit-bel.org/by/news/6624.html, [доступ: 10.05.2018].

[5] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія: Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 149.

[6] Тамсама, с. 156.

праз асэнсаванне акаляючага асяроддзя з часам уваходзіць у яе творчасць і стварае своеасаблівы беларускі/бельскі космас.

У якасці папярэдніка Артымовіч Ян Чыквін называе і не вельмі вядомага беларускага паэта Яшу Бурша (Янку Анісэровіча), які нарадзіўся ў Баранавічах у 1929 годзе, а пасля пераехаў на сталае жыхарства ў Польшчу. Сапраўды, як адзначае даследчык,

> Яшу Бурша не цікавілі праблемы чалавека як сацыяльнай істоты і ўзаемаадносіны асобы з грамадою. Аўтар зборніка "Прамень думкі" амаль дэманстратыўна адмаўляў усю сферу соцыуму. Ён быў паэтам, які літаратурнай творчасцю ў форме і змесце, ужо ў канцы пяцідзесятых гадоў заманіфеставаў права на рост і станаўленне аўтаноміі чалавечага "я", права на абжыванне – смакуючы – свайго існавання, сваёй біялагічна-псіхічнай экзістэнцыі[7].

Ян Чыквін падкрэслівае, што паэтычныя дасягненні Яшы Бурша не былі марнымі для "белавежцаў", прынамсі, у 1970 годзе свабоднымі вершамі дэбютуе Надзея Артымовіч. *Рэха ягонай асацыятыўнай вобразнасці і ідэйна-эстэтычных памкненняў адгукаецца ў маладых нашых паэтаў і дагэтуль*[8]. Калі ж гаварыць пра сучаснікаў, то Алесь Бельскі лічыць, што *мастацка-філасофская творчасць Я. Юхнаўца і Н. Артымовіч асабліва цесна лучыцца з паэзіяй А. Разанава, паколькі для ўсіх гэтых паэтаў характэрна іншасказальнасць, падтэкставасць думкі, імкненне раскрыць сэнсавую глыбіню слова*[9]. Думаецца, ніхто не ставіць пад сумненне ўлучанасць Алеся Разанава ва ўласнабеларускі літаратурны кантэкст, асабліва прымаючы пад увагу мастацкую эвалюцыю паэта.

---

[7] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія...*, с. 126.

[8] Тамсама, с. 128.

[9] А. Бельскі, *Паэзія*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т., т. 4, кн. 2. 1986–2000, Мінск 2003, с. 58.

Нагадаем таксама аб сумесным зборніку "Дзверы. Тэкст і кантэкст" з паэтычнымі тэкстамі Н. Артымовіч і каментарамі А. Разанава, які пабачыў свет у 1994 годзе[10]. Хочацца таксама ў чарговы раз згадаць словы Я. Чыквіна, які ў артыкуле пра Я. Юхнаўца напрыканцы минулага стагоддзя адзначыў: *На паэтычных прасторах беларушчыны яны ствараюць своеасаблівы трохкутнік, які кожным сваім вуглом упісваецца ў іншы культурны кантэкст: Алесь Разанаў ва ўсходнеславянскі, Надзея Артымовіч – заходнеславянскі, а Янка Юхнавец – англасакскі*[11].

Ці можна ўвогуле весці гаворку пра традыцыю заходнебеларускай паэзіі? Відавочна, што калі мы гаворым пра заходнебеларускую літаратуру, то маем на ўвазе найперш міжваенны перыяд, да якога, у прынцыпе, можна далучаць і ваенныя гады. М. Мікуліч выдзяляе ў заходнебеларускай паэзіі некалькі стылявых плыняў: лірыка-апавядальную, рамантычную і духоўна-ірацыянальную[12]. Апошняя *была звернута да асэнсавання духоўна-філасофскіх, сацыяльна-маральных і душэўна-псіхалагічных аспектаў узаемадзеяння чалавека і рэчаіснасці, асобы і сусвету, да пазнання глыбінных асноў жыцця, яго складанай і супярэчлівай унутранай сутнасці*[13]. Да гэтай плыні даследчык адносіць паэзію такіх аўтараў, як Казімір Сваяк, Вінцук Адважны, Наталля Арсеннева. Думаецца, што менавіта ў гэтай плыні варта шукаць вытокі творчасці Надзеі Артымовіч, прынамсі ў тым, што датычыцца тэматыкі і падыходу да асэнсавання рэчаіснасці. Прадстаўнікі гэтай плыні, на думку М. Мікуліча, *зыходзілі з таго, што мастацкая творчасць развіваецца на асновах безумоўнасці і самазаконнасці,*

---

[10] Н. Артымовіч, А. Разанаў, *Дзверы. Тэкст і кантэкст*, Беласток 1994.

[11] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія...*, с. 62.

[12] М. У. Мікуліч, *Духоўна-ірацыянальная стылявая плынь Заходняй Беларусі як мастацкая сістэма*, [у:] *Літаратурная карта Еўропы: кантакты, тыпалогія, інтэртэкстуальнасць*, Мінск 2012, с. 232.

[13] Тамсама, с. 233.

не прадугледжвае знешніх намераў, не служыць пэўнай карысці і выгадзе. Яна знаходзіцца над рэчаіснасцю, над сацыяльнымі мэтаімкненнямі – нават самымі актуальнымі і прагрэсіўнымі, над грамадскімі інтарэсамі і запатрабаванямі. Іх лірычны герой не прадуцыраваў сацыяльных ідэй, непасрэдна не залежаў ад грамадскага асяроддзя і не намагаўся падпарадкаваць яго сваім прынцыпам і перакананням[14].

Нам бачыцца, што ў гэтай сувязі пэўныя кропкі судакранання выяўляюцца з творчасцю Наталлі Арсенневай. Ужо першы зборнік паэткі "Пад сінім небам" (1927) паказаў, на думку М. Мікуліча, *што, бадай, як ніхто іншы з заходнебеларускіх аўтараў, у тым ліку і прадстаўнікоў духоўна-ірацыянальнай стылявой плыні, яна імкнулася дыстанцыявацца ад асаблівасцей грамадскага асяроддзя, свету сацыяльнай абумоўленасці і рацыяналізму, пазбягала лагізаванага мыслення, непасрэднага адлюстравання падзей і фактаў, была далёкая ад прамой аўтабіяграфічнасці*[15].

Індывідуалізм, характэрны Наталлі Арсенневай, выявіўся, напрыклад, у праграмным вершы паэткі "Маладым паэтам" (1936):

Я, як жоўтая восень, стаю над жыццём
і гляджу на яго, хоць наўкола – змаганне.
Мае вершы – над сонным балотам трысцё,
мгла сівая асенняга рання[16].

У пэўным сэнсе, такая пазіцыя абумоўлена і сацыяльна-культурным становішчам аўтаркі. Яе лірычная гераіня адрозніваецца ад лірычных гераіняў, створаных яе сучасніцамі – паэткамі як Заходняй, так і Савецкай Беларусі. Гэта, уласна кажучы, падкрэслівае і Ян Чыквін: *Увядзенне ў бела-*

[14] М. У. Мікуліч, *Духоўна-ірацыянальная стылявая плынь...*, с. 234.
[15] Тамсама, с. 247.
[16] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, Мінск 2002, с. 101.

рускую літаратуру вобраза светла-лірычнай, жаночай жанчыны – супрацьлеглага вобразу жанчыны прыніжанай, запалоханай, прыгнечанай, забітай і дамінуючага ў творах беларускіх пісьменнікаў – было найбольшай творчай заваёвай Наталлі Арсенневай яе першага, "польскага" перыяду[17]. Тут можна дадаць, што жанчына або лірычная гераіня Наталлі Арсенневай супрацьстаіць і вобразу жанчыны нацыянальна свядомай і сацыяльна актыўнай. Хацелася б звярнуць увагу і на яшчэ адзін аспект. У артыкуле "Жаночая паэзія Заходняй Беларусі"[18] мы спыніліся на асноўных момантах развіцця паэзіі жанчын у міжваенны перыяд, закраналі і твочасць ураджэнак Беласточчыны Веры Маслоўскай і Ганны Новік. Падкрэслім, што ў іх творчасці ўжо не было прыгнечанай забітай жанчыны, больш за тое – гераіня Ганны Новік пакутуе ад немагчымасці самарэалізацыі, а Вера Маслоўская (Мурашка) актыўна выступае за сацыяльную і нацыянальную роўнасць жанчын[19].

Мы лічым таксама, што імя Наталлі Арсенневай павінна згадвацца ў першую чаргу не ў сувязі з эміграцкай паэзіяй, а ў сувязі менавіта з заходнебеларускай, асабліва ўлічваючы, што, па-першае, самыя значныя яе творы былі створаныя ў міжваенны і ваенны перыяды, а, па-другое, яе ўплыў на развіццё беларускай літаратуры ў гэты час быў куды больш значным. Такім чынам, відавочна, што Наталля Арсеннева – найперш прадстаўніца заходнебеларускай паэзіі. Дастаткова пагартаць тагачасную перыёдыку, каб зразумець, наколькі часта друкаваліся яе творы, а таксама звярнуць увагу на літаратурна-крытычныя агляды, каб пераканацца ў тым, што творчасць Наталлі Арсенневай займала значнае месца ў лі-

---

[17] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія...*, с. 43.

[18] А. Данільчык, *Жаночая паэзія Заходняй Беларусі*, "Acta Albarutenica", т. 17, Warszava 2017.

[19] Гл. А. Данільчык, *І не дбай аб ціхім шчасці...*, [у:] *Бліскавіцы: Анталогія беларускай жаночай паэзіі міжваеннага перыяду*, Мінск 2017.

таратурным працэсе як Заходняй Беларусі, так і Савецкай.

Думаецца, што творчасць Надзеі Артымовіч упісваецца ў кантэкст "жаночай паэзіі" Заходняй Беларусі з пункту гледжання стварэння інтэлектуальнай лірычнай гераіні з абвостраным пачуццём часу, і працягвае ў некаторым сэнсе лінію лірычнай гераіні Наталлі Арсенневай. Супольнае ў творчасці паэтак – у адасобленасці ад навакольнага асяроддзя (побытавага, бо прыроднае асяроддзе так ці інакш уваходзіць у іх тэксты) звязана, на нашую думку, хутчэй з "тыпалогіяй мыслення" дзвюх паэтак. А. Сямёнава у дачыненні да Н. Арсенневай падкрэслівае: (...) *яе светапогляд, яе вызначанасць былі абумоўлены і яе духоўнай адстароненасцю, яе незалежнай ментальнасцю, але – і размаітым, складаным культуровым і літаратурным жыццём Заходняй Беларусі, Польшчы, Еўропы*[20]. Як бачым, гэты кантэкст актуальны і для Надзеі Артымовіч.

У свой час У. Гніламёдаў выдзеліў у сучаснай беларускай паэзіі не менш шасці мастацка-стылявых плыняў: лірыка-апавядальную, рамантычную, публіцыстычную, філасофска-аналітычную, мастацка-сінкрэтычную і ўніверсальна-інтэлектуальную[21]. Думаецца, што ў дадзеных катэгорыях паэзія Н. Арсенневай носіць таксама хутчэй універсальна-інтэлектуальны характар, прынамсі, філасафічнасць і медытатыўнасць некаторых яе вершаў не выклікаюць сумненняў[22]. Уласна кажучы, менавіта самотны стан лірычнай гераіні і засяроджанасць на ўнутраных і на знешніх праявах быцця ў выніку прыводзяць да філасофскага асэнсавання рэчаіснасці.

---

[20] А. Сямёнава, *На шляху сусветаў*, [у:] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, Мінск 2002, с. 13.

[21] У. Гніламёдаў, *Ад даўніны да сучаснасці: нарыс пра беларускую паэзію*, Мінск 2001, с. X.

[22] Гл.: А. Петрушкевіч, *Наталля Арсеннева: Шлях да Беларусі*: манаграфія, Гродна 2013, с. 124.

Але калі самотнасць і адасобленасць Наталлі Арсенневай мы назвалі б “элегічнай”, то Надзея Артымовіч, аднак, успрымае сваю адасобленасць больш востра, больш трагічна:

штодня вітаецца прыхільна
самотнасць як прыпеў
шукае слова не знайду
каб зразумець сябе цябе
парэзаны твой час[23]
(***на небасхіле россыпы пейзажаў)

Свет Надзеі Артымовіч – гэта пасткатастрафічны свет *краявіда з невідочным дэфэктам*[24] і *парэзанага* часу. І калі Ян Чыквін сказаў пра Арсенневу: *Паэтэса летуценіць аб крылах, каб можна было свабодна, хутка і лёгка перамясціцца з небяспечнай зоны ў прыхільную прастору, з гора ў шчаснасць, як пералятаюць па клічу свайго беспамылковага інстынкту птушкі з свету малога (зямля) у свет вялікі (неба)...*[25] то, падаецца, што Надзея Артымовіч прымае рэчаіснасць у тым выглядзе, у якім яна ёсць:

нерухома стаяць
мае дні
шчыліны ў часе
усё большыя
мой каляндар патрэсканы
нерухома стаяць
мае дні
як перапалоханы цень
чалавека[26]

[23] Н. Артымовіч, *Сезон у белых пейзажах*, с. 22.
[24] Н. Артымовіч, *Жоўтая музыка...*, с. 11.
[25] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія...*, с. 147.
[26] Н. Артымовіч, А. Разанаў, *Дзверы. Тэкст і кантэкст*, Беласток 1994, с. 22.

Разламанасць, растрэсканасць, парэзанасць – гэтымі словамі Н. Артымовіч можна ахарактарызаваць яе свет. А яшчэ – статычнасцю лірычнай гераіні ў дачыненні да навакольнага асяроддзя, якое таксама часцей за ўсё вонкава не рухаецца, як само жыццё ў правінцыі. Але і ў вершы Наталлі Арсенневай "Маладым паэтам" таксама назіраецца статычнасць аўтаркі ў дачыненні да навакольнага асяроддзя.

Такім чынам, творчасць Надзеі Артымовіч можна змясціць у наступную сістэму каардынатаў: свабодны верш – экзістэнцыялізм/катастрафізм – індывідуалізм. Сама паэтка вызначыла іх наступным чынам: *Знаходжуся ў паэтычным трохкутніку: вершы – жыццё – Бельск*[27].

***
з вуліц
з неба
з...
з пекла
...і прадчуванняў
....
....
....
мой верш[28]

Можна сказаць інакш: духоўна-ірацыянальны аспект – экзістэнцыяльнасць – лакалізаванасць. І вось гэтая канкрэтная лакалізацыя паэтычнага быцця яднае і адначасова адасабляе ад папярэдняй заходнебеларускай паэзіі, у асноўным засяроджанай на вясковым асяроддзі (паэзія Ніны Тарас, напрыклад). Пры гэтым цяжка весці гаворку аб патрыятызме ў традыцыйным сэнсе слова, аднак Ян Чыквін заўважае: *У чорна-снёных творах Надзеі Артымовіч там-сям з'яўляўся*

[27] Н. Артымовіч, *З Надзеяй Артымовіч гутарыць Тэрэса Занеўская* (Распавед Надзеі Артымовіч), "Крыніца" 1994, № 12, с. 32.
[28] Н. Артымовіч, *Жоўтая музыка...*, с. 34.

і прасвечваўся светлымі плямамі, усё адзін і той жа, другі свет – жывы, радасны, цэласны свет роднага кута, роднага парога, бацькоўскага дому, Бельска. "і цэлы свет – сімфонія", скажа яна ў творы «У руках нашых»[29]. Гэтая тэма выявілася ў такіх творах, як «Беларускія паэты ў Бельску», «***Над Бельскам шэрае неба» і інш.

***
Над Бельскам шэрае неба
шэры брук шэры парог забыты музык
    на шэрым парозе

Бельск
мястэчка памежжа мястэчка бязмежжа

на шэрым парозе
стары музык
заснуў[30]

Шэры колер правінцыі дамінуе, але не абмяжоўвае, бо адкрывае дзверы ў іншы свет, можа быць не заўсёды неабходны для аўтаркі, але і абысціся без якога нельга. Як лічыць Леанід Галубовіч: *Сама творчасць паэткі як бы па-за грамадскім жыццём, але само грамадскае жыццё сваім зрушным і актыўным атачэннем змушае яе пэўным чынам адгукацца на ўціск сваёй незалежнасці (са знешняга боку тых дзей і праяў часу)*[31].

Гэтаксама, як і патрыятычная тэма не была зусім чужой для Наталлі Арсенневай, пачынаючы з самых першых гадоў яе творчасці, але ў адрозненне ад Н. Артымовіч, у яе не адбываецца той канкрэтызацыі месца, ад любові да якога шчыміць сэрца:

---

29 Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія...*, с. 163.
30 Н. Артымовіч, *Жоўтая музыка...*, с. 25.
31 Л. Галубовіч, *За прычыненымі дзвярыма*, [online], http://lit-bel.org/by/news/6624.html, [доступ: 10.05.2018].

Нават адзін абразок гэткі ў полі –
Й сэрца цябе не забудзе ніколі,
Родны мой край![32] (1924)

Л. Галубовіч, дарэчы, звяртае ўвагу на яшчэ адзін аспект адасобленасці, звязаны з рамантычным уяўленнем аб ролі і асобе паэта ў соцыуме: *З кантэксту большасці вершаў Н. Артымовіч выразна выяўляецца праекцыя яе адстароненасці ад людзей, хутчэй, аддаленне, а не зблізжэнне з імі (па вядомым пушкінскім запавеце: "Поэт – ты царь. Живи один"). І гэтай аўрай адзіноты, стрымана-непераборлівым вобразам жыцця прапітаная аснова ўсёй яе паэзіі*[33]. Але, думаецца, у выпадку Н. Артымовіч гэта звязана хутчэй з немагчымасцю выбудоўвання нармальных чалавечых стасункаў у посткатастрафічным свеце. Ломкасць яе радка адлюстроўвае крохкасць чалавека ў свеце яму непадуладным ні ў якой ступені. Такім чынам, мы падыходзім да моманту, які можна лічыць вузлавым. Гэта Другая сусветнай вайна, што ў пэўным сэнсе раздзяляе паэзію дзвюх аўтарак. Інакш кажучы, Наталля Арсеннева ў першую чаргу адлюстроўвае свет да вайны / катастрофы і свет у час вайны, Надзея Артымовіч – свет пасля вайны / катастрофы. Свет Наталлі Арсенневай даваеннага часу – гарманічны, на гэта звярталі ўвагу многія даследчыкі, напрыклад тая ж А. Сямёнава[34]. У Н. Артымовіч свет у прынцыпе негарманічны, але і ў Н. Арсенневай гарманічнасць разбураецца з пачаткам Другой сусветнай вайны.

Для Наталлі Арсенневай вайна стала тым пераломным момантам жыцця, які меў непасрэднае дачыненне да змены тэматыкі твораў. Віялета Нікіцюк-Пэркоўска ў артыку-

[32] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 29.

[33] Л. Галубовіч, *За прычыненымі дзвярыма*...

[34] А. Сямёнава, *На шляху сусветаў*, [у] Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 12.

ле, прысвечаным экзістэнцыяльнай праблематыцы ў творчасці паэткі, адзначае:

> У трагічныя часы творчасць з'яўляецца для аўтараў і своеасаблівым выратаваннем, і вялікім абавязкам. Трэба зразумець сутнаснае: дзеля чаго жыць, калі рушацца найважнейшыя каштоўнасці, калі чалавечае жыццё ўпадабняецца сухой траве, а вечныя ідэалы – збураным мурам. Пісьменнік сваімі творамі імкнецца надаць адпаведны накірунак чалавечым памкненням, здабыць сілы для барацьбы з рознымі выпрабаваннямі лёсу і падзяліцца вопытам з чытачом. Пэўна, у такія драматычныя, нават трагічныя часы, як вайна, ці не кожны чалавек задаецца пытаннем пра сваё сціплае месца ў светабудове. Таму цалкам зразумела, што менавіта ў першай палове ХХ стагоддзя актуалізуюцца філасофскія, духоўныя пошукі, звязаныя з вызначэннем сэнсу жыцця, што з'яўляецца штуршком для ўзнікнення экзістэнцыялізму[35].

Пры гэтым аўтарка лічыць, што ў беларускай літаратуры экзістэнцыялізм як цэласная сістэма светабачання не выявіўся, але рысы гэтай філасофіі заўважныя ў эміграцыйнай літаратуры ХХ стагоддзя. Што датычыцца Наталлі Арсенневай, то, на думку літаратуразнаўцы:

> Экзістэнцыяльныя праблемы ў творах Н. Арсенневай выяўляюцца асабліва яскрава ў вершах ваеннай пары, якія найперш змешчаны ў зборніку «Сягоння» (1944 г.). Праз усю кнігу праходзіць тэма прызначэння паэта і паэзіі, філасофскі роздум пра сутнасць мастацтва і яго значнасць наогул у жыцці чалавецтва і ў часы такой катастрофы, якой з'яўляецца вайна. Як і кожнага мастака, паэтэсу непакоіць становішча, у якім аказаўся свет. І яна звяртаецца да сыноў сваёй зямлі і заклікае іх апамятацца і зразумець, што чалавечае жыццё мае найвышэйшую каштоўнасць[36].

---

[35] W. Nikitiuk-Perkowska, *Экзістэнцыяльная праблематыка ў творчасці Наталлі Арсенневай*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*: studia pod red. Wandy Supy, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2013, c. 6.

[36] Тамсама.

Сітуацыя паўплывала на тое, каб у творчасці Наталлі Арсеневай узніклі вершы, якія да вайны і ўявіць сабе было немагчыма – нацыяльна-патрыятычныя. І, як звяртае ўвагу ва ўступным слове да кнігі выбраных вершаў Н. Арсеневай "Між берагамі" Антон Адамовіч, амаль усе гэтыя вершы напісаны на "выпадак". Што ж датычыцца мастацкіх сродкаў, то крытык падкрэслівае іх традыцыйнасць. Але гэта менавіта той выпадак, калі ў кантэксце ўсеагульнай трагедыі тэма ролі творчага чалавека-інтэлектуала набывае асаблівае значэнне.

> Мне кажуць, што пісаць заўсёды, ўсюды можна.
> Папера, алавік, натхненьне... верш гатоў.
> Паэт, абы прысеў, а верш змайструе, зложыць
> з радкоў, як зь сена, ўмірг патрапіць скідаць стог.
> Але пра што пісаць?[37]

Уласна кажучы, тэма актуальная для многіх творцаў. І не кожны творца здолее выжыць і захаваць свой творчы патэнцыял. У сваю чаргу Н. Артымовіч сведчыць:

> ***
> паэты паміраюць тады
> калі першы раз
> заблудзіць жывое слова
> і разаб'ецца пшанічнае рэха
> аб камень
> паэты паміраюць тады
> калі ўсміхаецца добры час для паперы
>
> паэты паміраюць тады
> калі знойдзены дакладныя адрасы
>
> сытыя жэсты
>
> паэты паміраюць тады
> калі нараджаюцца чорныя лістапады – – –[38]

---

[37] Н. Арсеннева, *Сягоння*, [у:] Н. Арсеннева, *Між берагамі. Выбар паэзіі Наталлі Арсенневай 1920–1970*, New York–Toronto 1970, с. 81.

[38] Артымовіч Н., *Сезон...*, с. 42.

Такім чынам, мы можам выдзеліць наступныя кропкі судакранання творчасці Надзеі Артымовіч з паэзіяй Наталлі Арсенневай:

1. Індывідуалізм/адасобленасць
2. Экзістэнцыяльныя матывы
3. Тэма паэта і паэзіі
4. Стрыманы патрыятызм

Безумоўна, гаворка ідзе хутчэй аб тыпалагічных супадзеннях, ці аб супадзеннях у «тыпалогіі мыслення». Але наколькі творчасць Наталлі Арсенневай можна лічыць вызначальнай для фарміравання традыцыі заходнебеларускай паэзіі? Яна хутчэй выключэнне, але такое выключэнне, якое, несумненна, уплывала на агульны кантэкст.

Зразумела, пытанне ўплыву традыцыі заходнебеларускай паэзіі на творчасць Надзеі Артымовіч мае патрэбу ў паглыбленні, аднак, думаецца, абсалютна правамоцна шукаць вытокі яе паэтычнага светапогляду ў тым ліку і ва ўласна беларускай літаратуры.

Таццяна Аляшкевіч
Гродна

Надзея Артымовіч і Алесь Разанаў: жанрава-паэтычная прырода творчага дыялогу

Мастацкая свядомасць Алеся Разанава, паэта-інтэлектуала, неардынарная, шматзначная, “складаная”, да канца непрачытаная, найболей раскрываецца, разгадваецца ці распазнаецца праз прызму яго твораў, але не толькі і не столькі, часам, праз паэтычныя мастацкія творы, колькі праз эсэістычныя і публіцыстычныя, праз *маргіналіі-прачытанні* іншых твораў і творцаў.

Паэзія Надзеі Артымовіч, асобы з іменем, што любіць невядомасць, сталася для Алеся Разанава той глыбінёй, *якая здаецца празрыстай, але і дно відаць...калі паглыбляешся – дно глыбее і падарожжа доўжыцца*[1]. Яе паэзія ўражвае паэта найперш сэнсам *самой існасці, людской, чалавечай*. Менавіта таму Алесь Разанаў адгукнуўся на творчасць паэткі з Бельска, прысвяціўшы ёй два эсэ “Выспа Надзеі Артымовіч”, “Имя, любящее неизвестность”, а кніга “Дзверы”, што выйшла ў суаўтарстве з ёю, засведчыла аб духоўнай, інтэлектуальнай роднасці творцаў.

[1] В. Лаеўская, *Надзеі Артымовіч – 70*, [online], https://www.racyja.com/kultura/nadzei-artymovich-70/, [доступ: 09.07.2018].

Алесь Разанаў – паэт, творца-даследчык, асоба эклектычная, самаісная, для якога найвышэйшай узнагародай з'яўляецца сам твор. Ён адгукаецца найперш на тыя творы, якія прымушаюць адгукнуцца, якія, па словах паэта, спраўджваюць сапраўднасць, клічуць у размову. На старонках кнігі "Невядомая велічыня" змешчаны эсэ, нататкі, гутаркі, згадкі Алеся Разанава, якія найлепшым чынам дапамагаюць прасвятліць загадкавую, таямнічую паэзію Алеся Разанава. Сярод такіх твораў можна назваць верш Янкі Купалы "Мужык", верш Алеся Пісьмянкова "Мой сад у снезе па калена", верш Міхася Стральцова "Пад шоргат кропель дажджавых". Часам ён адгукаецца на цэлыя кнігі, ствараючы "бліц-водгукі". Напрыклад, такога кшталту водгук ён напісаў на кнігу Валянціна Акудовіча "Мяне няма". Альбо піша эсэ, нататкі, артыкулы, цалкам прысвечаныя творчасці якога-небудзь паэта, вылучаючы і падкрэсліваючы той першазмест, які застаецца дарэшты недатлумачаным ("Загавораная вада" (пра асобу і творчасць Рыгора Барадуліна), "Скрыжаванне Францішка Багушэвіча", "Жыта і васілёк. Слова пра Максіма Багдановіча" і іншыя).

Дыялог, у які ўступае А. Разанаў са сваімі суразмоўцамі, можа мець класічную форму гутаркі, а можа прасочвацца асобнымі матывамі і ідэйна-тэматычнай скіраванасцю, іншымі словамі выступаць у ролі той традыцыі, якой следуе аўтар сваім папярэднікам. Безумоўна, *пісаць так, як пісалі папярэднікі, ужо не атрымаецца: у рэчаіснасці іншыя хвалі. Але і пісаць так, як папярэднікі не пісалі, таксама не атрымаецца: кіты, на якіх трымаецца рэчаіснасць, застаюцца тымі ж*[2].

Аднак існуе і яшчэ адна форма дыялога, якую выкарыстоўвае А. Разанаў. Сваімі прачытаннямі твораў іншых аўтараў, паэт уводзіць іх у мастацкі кантэкст, тым самым

---

[2] А. Разанаў, *Шэсць урокаў паэзіі ад Алеся Разанава*, [у:] *Невядомая велічыня*, Мінск 2017, с. 179.

і ствараючы поле для дыялогу, і адначасова яго пашыраючы. Такім чынам, *невыяўленыя і невымаўленыя*, герметычныя *вершы ў сабе* становяцца *выяўленымі, вымаўленымі*[3] і адкрытымі. Такія прачытанні могуць мець форму эсэ або выступаць маргіналіямі-прачытаннямі поруч з арыгінальнымі творамі аўтара.

Так, апублікаваны ў 1994 годзе зборнік Надзеі Артымовіч у суаўтарстве з Алесем Разанавым "Дзверы", якраз і ілюструе вышэй згаданую форму дыялога. Змешчаныя побач з вершамі Надзеі Артымовіч творы Алеся Разанава ў прадмове да кнігі, укладальнікам якой з'яўляецца Ян Чыквін, пазначаны як *маргіналіі паэта Алеся Разанава*[4]. *Маргіналіі (ад лац. margo = край) {ад нататак на палях}... тэксты, вынесеныя на палі кніжнай старонкі*[5]. І. Скарапанава ў артыкуле "Маргіналія як адзін з арганізуючых кампанентаў у постмадэрнісцкім тэксце" даводзіць, што *з часам розныя віды маргіналій пранікаюць у творы мастацкай літаратуры ў якасці састаўнога формаарганізуючага кампанента тэксту і радыкальным чынам трансфармуюць яго характар у постмадэрнізме, дзе маргіналія можа выступаць раўнапраўнай часткай тэксту, з якім суадносіцца новае жанравае ўтварэнне*[6]. Апраўдана ці не заяўляць пра маргінальны характар твораў А. Разанава?

Маргіналія – адна з праяў постмадэрнісцкага пісьма. Аднак, як не раз ужо адзначалася даследчыкамі (Лявонавай Е., Кісліцынай Г.), творчасць паэта Алеся Разанава не звязваецца з постмадэрнізмам. У той жа час той факт, што прыхільні-

---

[3] А. Разанаў, *Зацемкі з зімовага саду*, [у:] *Невядомая велічыня*, с. 204.

[4] Н. Артымовіч, А. Разанаў, *Дзверы: Тэкст і кантэкст*, Беласток 1994, с. 5. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

[5] Ю. Борев, *Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов*, Москва 2003, с. 231.

[6] И. Скоропанова, *Маргиналия как жанрообразующий компонент в постмодернистском тексте*, [в:] *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*, Гродно 2005, с. 98.

кі згаданага кірунку *схільны да разгорнутых аўтакаментарыяў, самарэфлексій*[7] пэўным чынам лучыць беларускага аўтара з постмадэрнізмам. Наяўнасць у яго творчасці так званых "Нататкаў на дубовых лістках" (публікаваліся ў зборніку літаратурна-крытычных артыкулаў "Вобраз-83"), большая частка якіх пазней увайшла ў зборнік "Паляванне ў райскай даліне" пад назвай "зномы" ('зно' – мысліцельная рэчаіснасць), сведчыць, што аўтар – адначасова паэт і даследчык, якія не проста ўжываюцца ў ім, а, як слушна заўважаў М. Ярош, *спаборнічаючы, "дапамагаюць" адзін аднаму*. Такая самарэалізацыя яшчэ не гаворыць пра прыналежнасць да постмадэрнізму. Гісторыя мае не адзін прыклад, калі творцы беларускія (М. Багдановіч, Я. Купала, М. Гарэцкі і іншыя), а таксама замежныя надавалі ўвагу не толькі сваёй *мастацкай творчасці, але і яе філасофска-эстэтычнаму асэнсаванню*[8]. Справа, насамрэч, яшчэ ў тым, што эсэістычнае мысленне стала *ўніверсальнай прыкметай мастацкай свядомасці пісьменнікаў XX стагоддзя*[9].

Кожныя дзве суседнія старонкі кнігі – самастойныя адзінкі. На адной змешчаны вершы Надзеі Артымовіч, якія можна расцэньваць як першакрыніцы, на другой – творы А. Разанава, што ўяўляюць сабой вольны каментар да прачытанага. Яны ўдакладняюць *тапаграфію вершаў*, актывізуюць *сэнсы, што тояцца ў іх, даволі герметычнай, прасторы, яны ўводзяць вершы* [Надзеі Артымовіч – *Т.А.*] *ў кантэкст* (5). Разанаўскія "маргінальныя прачытанні" не рэканструююць і не дэканструююць вершы Надзеі Артымовіч. А. Разанаў не паўтарае, не імітуе. Яго творы выступаюць узорам таго, наколькі складанай, глыбока інтэлектуальнай, згерметызава-

[7] Е. Лявонава, *Беларуская літаратура XX стагоддзя і еўрапейскі літаратурны вопыт*, Мінск 2002, с. 122.

[8] Тамсама.

[9] Г. Кісліцына, *Алесь Разанаў: Праблема мастацкай свядомасці*, Мінск 1997, с. 130.

най можа часам выступаць мастацкая прастора твора і, адпаведна, якім тыпам мыслення, светаадчуваннем павінен валодаць суаўтар (перакладчык, чытач, у нашым выпадку – паэт), каб адчуць яго рэха. Самае галоўнае, на думку Алеся Разанава, *... ці адкрыецца ён* [твор – *Т.А.*] *чытачу, ці захоча прапусціць праз сваю "зону"*[10] (назва зборніка ў гэтым плане сімвалічная. Маргіналіі Алеся Разанава – спроба ўвайсці, хаця б прыадчыніўшы дзверы, у *непрачытаныя, неасвоеныя, незразуметыя "вершы ў сабе"*(13) Надзеі Артымовіч). Творца быццам прапаноўвае чытачу ўзор, мастацкую парадыгму магчымага прачытання і яго ўласных мастацкіх тэкстаў, найперш квантэмаў. Менавіта такое разуменне паэтычнай рэчаіснасці, такога падыходу да "ўцялеснення" ў жывое дыханне не свайго слова, але вельмі блізкага, дэманструюць нам "нататкі на палях" кнігі "Дзверы" А. Разанава.

Як узніклі гэтыя творы Алеся Разанава? Якая ў іх матывацыя? Адказ на гэтае пытанне даў сам Разанаў у адным са сваіх эсэ: *матывацыя творчасці ў ёй самой. Яе можна назваць самаматывацыяй*[11]*... твор ведае метамамэту, калі той, хто ў ёй удзельнічае (ці далучаецца да яе), змяняючы сябе, змяняе рэчаіснасць. Кранаю, слухаю, гляджу... – гаворка ідзе пра самаматывацыю*[12].

Алесь Разанаў спрычыніўся да творчасці Надзеі Артымовіч яшчэ і таму, што хацеў прадэманстраваць усю складанасць яе паэзіі. *Вытлумачваючы* яе вершы, Алесь Разанаў робіць іх яшчэ больш складанымі. Дакладней, *складаны не сам верш, а тая з'ява, з якой верш мае справу*[13]. У такім выпадку можна чакаць ад аўтара маргіналій пастаяннага праця-

---

[10] А. Разанаў, *Таямніцай свеціць слова*, [у:] А. Разанаў, *Невядомая велічыня*, с. 4.

[11] А. Разанаў, *Шэсць...*, с. 181.

[12] Тамсама, с. 182.

[13] А. Разанаў, *Зацемкі з тэлефоннай будкі*, [у:] *Невядомая велічыня*, с. 246.

гу-вытлумачэння. Разанаў выступае адначасова і чытачом, і сутворцам. І такое паяднанне дае яму магчымасць, вытлумачваючы, выяўляць.

Прапускаючы праз прызму свайго светабачання творы Артымовіч, Разанаў засвойвае іх эстэтычную праграму, рэфлексуючы над ёй і выяўляючы ў яе кантэксце тое вонкавае, якое становіцца глыбока ўнутраным. Яшчэ калісьці А. Разанаў заўважыў, што: *Верш закручваецца, як стужка Мёбіўса: што ў ім унутранае, // а што вонкавае, што форма, а што змест? Усякае размежаванне // спрашчае, усякі падзел разбурае жывую вібрацыю сэнсу, якая // ўзнікае дзякуючы гэтаму суаднясенню: верш набывае мову праз яе*[14].

Трэба адзначыць, што А. Разанаў вельмі ўважлівы, ён не можа наталіцца простым прачытаннем, таму што яго філасофія, паэтычная манера прасвечваюць кожную літару, кожнае слова, кожную думку, якая афармляецца ў мастацкую форму. Невялікі аб'ём, канкрэтная тэма і падкрэсленая суб'ектыўная трактоўка, свабодная кампазіцыя, ... арыентацыя на размоўную мову – усё гэта прыпадабняе "маргіналіі-прачытанні" аўтара, з аднаго боку, да жанру эсэ, з другога – да філасофскіх зномаў. Аднак пытанне аб прыродзе такога тыпу мастацкай творчасці ўсё ж застаецца адкрытым.

У сваіх "нататках" Алесь Разанаў вядзе дыялог з Надзеяй Артымовіч і, па сутнасці, выступае медыумам паміж яе вершаванай прасторай і чытачом. Для яго яе творы – не мэта, не матэрыял, з якога можна што-небудзь зрабіць, а самадастатковая рэальнасць: адбываецца жывы працэс сутворчасці. Даючы каментар розным жыццёвым праявам, з'явам, рэаліям, агучаным у вершах Надзеі Артымовіч, Алесь Разанаў стварае сваю ўласную **хранатопную карціну мастацкай свядомасці**: ствараецца ўражанне, што менавіта зараз і тут узнікае ў творцы такое своеасаблівае бачанне ўнутра-

[14] А. Разанаў, *Паляванне ў райскай даліне*, Мінск 1995, с. 198.

нага падтэксту твора, якое можа ўяўляць сабой, па-першае, **лагічны адказ-працяг**. У такім разе верш і "маргіналія-прачытанне" яскрава акрэсліваюцца ў дыялагічную пару. Напрыклад, "Мой родны горад маленькі" заканчваецца фразай: *Дрэва без кораня // усыхае // чалавек без паветра // памірае* (8). Разанаў падхоплівае і працягвае: *Чалавек памірае не таму, што становіцца старым, а наадварот: ён становіцца старым, таму што памірае. Яго "сардэчнай", "корневай", сутнасці, яго боскаму пачатку не хапае ў гэтым свеце спажытку, не хапае паветра* (9). Больш за тое, А. Разанаў не проста адгукаецца на сэнс верша, але і "дапрацоўвае" яго, ідзе далей за аўтара першакрыніцы. *Мой горад маленькі, ... малы ... твае вузкія вуліцы* (9), – такім прадстаўляе нам Бельск яго жыхарка. Аднак Алесь Разанаў бачыць з'яву шматмерна, усеабдымна: *Калі глядзець на яго* [Бельск – *Т.А.*] *знадворку, ён малы і "малекульны", нібы дажджавая кропля, але для таго, хто ўнутры яго, ён ужо неабсяжны* (9). Амаль тое ж у вершы "Я не пярэчу". Аднак тут, у адрозненне ад вышэйзгаданага "Мой горад маленькі", аўтарская недагаворанасць, наўмысная ці не, фармальна выяўляецца праз шматкроп'е. Адпаведна далей ідзе яго разанаўскае напаўненне. Калі ў папярэднім прыкладзе адказу можна было б і не чакаць, патрэба ў ім завуаліравана, то тут яна выразна падкрэслена: *Не бачыў ты // с л я з ы ...* (20). Шматкроп'е запаўняецца глыбокім разанаўскім роздумам: *Асаблівасць слязы ў тым, што яе нельга ўбачыць: калі яна чужая – яна кропля вільгаці, калі свая – скажэнне, якое размывае абрысы акрэсленага свету...* (21). Убачыць у дробязі, у ледзь улоўным абсалютна новы стан – *яна* [сляза – *Т.Ц.*] ... – *віртуальная сфера новага зроку* (20) – гэта так па-разанаўску. Да ліку такіх твораў можна аднесці "Мы пойдзем...", "Распалю касцёр".

Акрамя лагічнага адказу-працягу маргіналіі могуць уяўляць сабой **аўтакаментарыі**, у якіх аўтар з першых радкоў гаворыць, аб чым верш ці дае яму ацэнку: *У вершы дзейс-*

ніцца... (47), *Сітуацыі, што акрэсліліся ў вершы...* (57), *Рэдкі ў паэтэсы колер – жоўты* (51), *Верш прыгожы і цэласны, як вынік* (59). Аўтар адкрыта дэманструе ў іх сваю інтэрпрэтатарскую пазіцыю. Так, напрыклад, А. Разанаў параўноўвае верш "ікона..." са зместам, укладзеным у яго: *Здаецца, ён не пісаўся, а праявіўся, як праяўляецца раніцай горад. Усё ў ім ураўнаважана і згарманізавана: завяршэнне перагукваецца з пачаткам, аскетычная цвёрдасць каменя і суровая акрэсленасць крыжа атульваюцца і змякчаюцца блакітным туманам, позняя лістападаўская восень супадае з ранняй, таксама лістападаўскай, зімой* (59). А годам пазней гэтая думка аформіцца ў разанаўскую філасафему: *Верш гаворыць пра тое н е ш т а, чым з'яўляецца ён сам*[15] (Гэтая філасафема, ці знома публікавалася яшчэ раней у зборніку літаратурна-крытычных артыкулаў "Вобраз-83". Статус яе быў акрэслены аўтарам як нататка).

У кнізе прысутнічаюць вершы, невялікія па аб'ёме, а па асабістым азначэнні аўтара *кароткія*, у якіх Надзея Артымовіч *нічога не гаворыць*. Аднак "маўчанне" ў іх – *гэта тое ж слова, але са знакам мінус, ... яго адсутнасць*[16] у маргіналіях А. Разанава ператвараецца ў прысутнасць. Алесь Разанаў як бы ўпіваецца ў самую сутнасць верша, ён спасцігае рэчаіснасць услед за Надзеяй Артымовіч інакш, чым гэта робіцца сёння класічнай паэзіяй. Ён узнімае з глыбінь вершаў Надзеі Артымовіч тое невымоўнае і робіць яго вымаўленым, адчутым. Верш "у Бельску старая музыка..." складаецца з чатырох радкоў, у кожным – намаляваны асобныя вобразы: старая музыка, лета, забытая царква, першае слова малітвы. Алесь Разанаў у сваім "мастацкім каментары" найперш запаўняе верш Надзеі Артымовіч *словамі са знакам плюс*, а па-другое, сутыкае вобразы разам, адкрываючы

---

15 А. Разанаў, *Паляванне ў райскай даліне*, Мінск 1995, с. 214.
16 Тамсама, с. 189.

лагічныя сувязі паміж імі. “Першае слова малітвы” – кумулятыўнае ядро ўсяго верша – яго фармальнай і ўнутранай арганізацыі:

Першае слова малітвы – гэта таксама музыка, але
музыка, якая не прыналежыць часу;
гэта таксама царква, але царква, якая не прыналежыць месцу;
гэта таксама лета, але – якое ніколі не мінае (63).

Светаадчуванне Надзеі Артымовіч блізкае разанаўскаму. Часам агульны пафас яе твораў трывожны, надрыўны (*вокны ў гэтым доме хварэюць* (16), *блудзім у сваіх ціхіх калідорах // смерцяносных* (26), *цягнікі закрываўленыя* (14), *гарбатая бяроза* (24). І, як заўважыць Алесь Разанаў, *на жаль, квінтэсэнцыяй гэтага жыцця выступае “самотная іржа”* (25).

Вобразныя дамінанты, што чырвонай стужкай праходзяць праз яе творы – малітва, ікона, цень, маўчанне, неба – намацваюць каардынаты яе знаходжання ў гэтым свеце, такога спосабу ўспрыняцця рэчаіснасці.

Усё вышэйсказанае дазваляе зрабіць наступныя высновы:

Па-перше, дыялог, які ўзнікае паміж А. Разанавым і Н. Артымовіч, магчымы, найперш, дзякуючы самой жанрава-паэтычнай прыродзе твораў паэткі. Вершы Н. Артымовіч, набліжаныя да жанру версэта, з ушчыльненай паэтыкай, утрымліваюць у сабе магчымасць да “раскадзіроўкі”.

Па-другое, маргіналіі Алеся Разанава – яшчэ адна з праяў шматмернасці разанаўскага стылю, касмічнасці яго паэзіі. З’яўляючыся хранатопнай карцінай мастацкай свядомасці паэта, яны выступаюць у дзвюх асноўных формах – “аўтакаментар” і “лагічны адказ-працяг”.

Па-трэцяе, абраная форма прачытання Алесем Разанавым вершаў Надзеі Артымовіч – своеасаблівы спосаб мастацкай камунікацыі, дыялога поруч з існуючымі – перакладам і білінгвістычным дыскурсам.

Чацвёртае, маргіналіі даюць магчымасць глыбей спасцігнуць аўтарскае светаадчуванне, а побач з вершаказамі, у якіх аб'ектам аўтарскай увагі становіцца гучанне слоў на розных славянскіх і неславянскіх мовах, кнігамі-білінгвамі, перакладамі і "перастварэннямі" падводзяць да высновы аб плюралістычным характары мыслення паэта.

Пятае, аналітычны дыскурс "нататак на палях" – своеасаблівая апрабацыя вершаў Надзеі Артымовіч. "Дзверы" – метафарычны вобраз. Мяжа паміж дзвюма прасторамі, пераадолець якую падуладна не кожнаму, бо ... *той, хто ўваходзіць у дзверы, уваходзіць у новае становішча, у новую веру*[17]. Аднак Алесь Разанаў змог намацаць і выявіць неасветленыя, часта неспадзяваныя сувязі з гэтай *новай верай*: *Верш ... у ім маўчанне ўсё больш становіцца сваім* (61).

[17] А. Разанаў, *У горадзе валадарыць Рагвалод*, Мінск 1992, с. 143.

Andrzej Sawinkow
Kraków

Nadziei Artymowicz poezja egzystencjalnego niepokoju w kontekście tożsamościowym

„Na początku było SŁOWO"[1]. Światłość. Prawda. I życie, które miało swój rytm, ład i sens. Spokojny dom rodzinny, odwieczne wartości, stabilny kodeks moralny, którego w życiu nie sposób ominąć, a tak łatwo można podeptać i zgubić. Cisza. „Ciepło wieczerzy". Domownicy o wyrazistych biografiach. Jeśli nawet nie wiedzą, kim są, to wiedzą, dokąd idą, i jeśli nie do końca posiadają jasną samoświadomość własnej tożsamości, to doświadczają na pewno poczucia wielkiej godności płynącej z przestrzegania „prawideł życia"[2] – tak symptomatycznie rozpoczyna esej o twórczości Nadziei Artymowicz znawczyni poezji białoruskiej Teresa Zaniewska.

Wśród poetów „Białowieży" Nadzieja Artymowicz to poetka ze wszech miar oryginalna i nowatorska, która w dużej mierze razem z Janem Czykwinem nadała ton zapoczątkowanemu jeszcze w latach 70-tych estetyzmowi w poezji białoruskiej w Polsce. Eksperymentatorstwo stylistyczne N. Artymowicz harmonijnie łączy się z typowo wschodnią ekspresją wy-

---

1 *Ewangelia wg św. Jana* 1,1, cyt. za T. Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie... Polsko-białoruskie związki literackie*, BBSLB (10), Białystok 1993, s. 25.

2 Ibidem, s. 25.

razu – wzmacnia to dramatyzm w przedstawieniu tytułowego problemu.

Rozpoznawalnym *credo* poetyckim są wiersze z tomiku „Sezon w białych pejzażach". Młodzieńczo niespokojne, a jednocześnie dojrzałe i wielopłaszczyznowe są kontynuacją problematyki egzystencjalnego niepokoju z czasem ewoluującej i przeradzającej się w problematykę wyobcowania:

***
Oj, leciały gęsie
Grajcie
Zawirujmy w tańcu
Zobaczymy ich skrzydła
Wielkie
Niedosiężne
Dajcie nam te skrzydła
Wzlecimy
Nad szerokim przestworzem
Będziemy się śmiali
Jaki nasz świat jest mały
I kiedy
Spadniemy
Na ziemię czarną
Zobaczymy świat wielki
I my bez skrzydeł
Gdzie one?
Gęsie zabrały...
Oj, leciały gęsie...[3]

Wiersz ów doskonale ilustruje specyfikę wrażliwości poetki. Chęci wzniesienia się ponad ziemię-przeznaczenie towarzyszy ryzyko upadku, który jest właściwą drogą wyzwolenia. Oczyszczenie się przez ból utraconych ambicji, zdobycie wiedzy poprzez poznanie porażki wydają się wyznaczać sam los

[3] *Biełaruskija piśmienniki Polszczy. Druhaja pałowa XX st.*, Mińsk 2000, s. 453, tłumaczenie – tu i dalej własne.

poetki. Być może warto zaryzykować też stwierdzenie, że mówienie w drugiej osobie jest próbą rozszerzenia perspektywy narracyjnej na doświadczenie całej grupy etnicznej, z którą identyfikuje się autorka. Wersy: „Dajcie nam te / skrzydła / wzlecimy / nad szerokim przestworzem" mówią o tym wyraźnie. Nawiązanie do losu Białorusina, często przedstawianego w pętach niedoli i kulturowego niebytu[4] koresponduje z wątkiem wyzwolenia.

***

zadumanie
u mojej ziemi
głębokie
trzeba delikatną ręką
wyczesać z niej wszystkie kolory
i rzucić na zieloną wodę
ziemia moja
z szerokimi oczami
leży na brzegach
odległego milczenia
garść życia
na mojej ziemi
to biały-biały pejzaż
zakrwawiony bruk
zmywa pijany deszcz
na usprawiedliwienie tu dla wszystkich
        milczenie
        milczenie
to biały-biały pejzaż
rosną ściany bez okien
rosną ręce kobiet
ścieżki wszystkich
        do rodzimego nieba
biały-biały pejzaż[5]

---

[4] Por. *Antologia poezji białoruskiej*, pod red. Jana Hulewicza i Mieczysława Klimowicza, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1978. Wstęp Aleksandra Barszczewskiego.

[5] *Biełaruskija piśmienniki Polszczy*, op. cit. s. 472.

W odróżnieniu od większości poetów Białostocczyzny, białoruskość Artymowicz nigdy nie staje się deklaratywna i „na pokaz". N. Artymowicz świadczy o niej w sposób sugestywny, nadając wymiaru transcendentnego. Mówić przy tym zdaje się o samej sobie, o doświadczeniu niewysłowionej tajemnicy egzystencji pogranicza, egzystencji w dużym stopniu smutnej, a nawet tragicznej. „Głębokie zadumanie" – mądrość sama w sobie, „szerokie oczy milczenia" – szczerość i otwartość ofiarna aż do naiwności, „biały-biały pejzaż" jako symbol niewinności i młodości, pustej kartki cywilizacji – oto symbole nie tyle Białorusi, co białoruskości właśnie, ukonstytuowanej w literaturze klasycznej[6]. „Milczenie" jako niewysłowienie, czy raczej nieumiejętność właściwego spożytkowania wspomnianej w wierszu kartki, jest skutkiem winy za „krew, którą zmywa pijany deszcz" i za bezradne ręce kobiet „rosnące do nieba"... Wszystko godzący „biały-biały pejzaż" nieba doskonale koresponduje na końcu wiersza z samą esencją białoruskości, niczym droga przez cierpienie ku niebiańskiemu zbawieniu, tj. zaistnieniu w sferze kultury uniwersalnej...

***
ikona
listopadowy śnieg
błękitny poranek
sen jednoskrzydły i lekki
w błękitnym lustrze
stoję
chwila piękna
ocean dobroci
chwila

wierzę w wieczne dobro
wierzę w jedyne niewypowiedziane słowo
wierzę w białe milczenie

---

[6] Por. *Antologia poezji białoruskiej*, op. cit., „Wstęp".

wieczór w Bielsku – kamień i krzyż
wieczór w Bielsku – błękitna mgła

Bielsk – ikona modlitwa sen życie[7]

W małej ojczyźnie, Bielsku, ukryte jest natchnienie, sens twórczości i życia; mało – twórczość w tym zestawieniu wyniesiona jest do rangi modlitwy, to jest świętości... Nie ma jednak świętości bez poświęcenia. U mało którego z współczesnych autorów zarówno polskich, jak i białoruskich można spotkać tak wysoce uświadomiony i zasadniczy radykalizm ideowy. Pozytywnie wyróżnia to ową poezję, gdyż na płaszczyźnie najgłębszej, bo intencjonalnej, deklaruje ona służenie szeroko pojętym wartościom ojczystości białoruskiej, a i ogólnoludzkim zarazem.

Zdumiewa jednak stwierdzenie poetki: „mnie prawie nie ma"[8]... Nie ma mnie, bo i nie jestem w ojczyźnie, bo i piszę nie wiadomo dla kogo i po co? Egzystuję w kulturowej próżni i nawet „ojców" mam bezimiennych... Wszystko to wskazuje na dosyć szczere wyznanie, być może powstałe w chwili przewartościowywania twórczej samorealizacji (znane są długie okresy bezczynności autorki). Taki trop interpretacji sygnalizuje problematykę tożsamości zachwianej czy tożsamości z pogranicza kultur właśnie, która to tożsamość uzewnętrznia się – zgodnie z wykładnią P. Ricouera – w warstwie narracyjnej. Poetka przy tym opacznie usiłuje odnaleźć ową tożsamość na płaszczyźnie szerszej niż tylko narodowościowa czy nawet etniczno-grupowa. Dramatyzm, jaki z tego problemu wyrasta, wydaje się roznniecać ogień problematyki znacznie bardziej na wyrost. N. Artymowicz jest tego świadoma i od samego początku, od najwcześniejszych nawet wierszy rozszerza perspektywę mówienia o problematyce tożsamości tak, iż obejmuje ona zagadnienia egzystencjalne w ogóle.

---

[7] *Biełaruskije piśmienniki Polszczy*, op. cit., s. 468–469.

[8] Ibidem, s. 469.

Subtelność i zarazem dobitność obrazów poetyckich autorki zachwyca swoją prostotą i powściągliwością. Konie, wiosna, krynica – ukonstytuowany świat białoruskiej poezji; czytając niewnikliwie, łatwo wpaść w schematyczny odbiór. Wypracowane uniwersum poezji białoruskiej wymaga też czytania między wersami i odczytywania wyrazów w ich dogłębnym tradycyjnym znaczeniu. Prostota wyrazu tu nie ma prawa być jakościową próżnią, gdyż służy tylko i wyłącznie wzmocnieniu semantyki poprzez przywracanie słowom pierwotnych, ukonstytuowanych znaczeń. Tak osiąga się poczucie harmonii i ładu.

T. Zaniewska słusznie dostrzega w twórczości N. Artymowicz dosyć regularnie powracający motyw domu i „antydomu"[9], z których pierwszy, w myśl P. Ricoeura, mówiąc „z głębi metafory", świadczy o zadomowieniu w świecie najdroższym i najbardziej autentycznym (białoruskim), podczas, gdy „antydom" symbolizuje wygnanie czy wprost zagubienie właśnie... „Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów"[10]. Staje się tak, „gdy podmiot liryczny sprzeniewierza się podstawowemu imperatywowi, jakim jest Heideggerowskie „otaczające opieką budowanie", rodzi się chaos, zniszczenie i destrukcja, czego symbolem staje się zdegradowany dom, ruina. Wyłania się więc „antydom", ponieważ giną wartości i następuje reprywatyzacja przestrzeni wskutek braku odgraniczenia. Dom, symbol trwania uniwersalnych wartości, traci swe mistyczne znaczenie środka. Serdeczna kraina szczęśliwego dzieciństwa przeistacza się w „raj utracony"[11]. Z poczuciem utraty domu rodzi się poczucie zagrożenia dla wartości trwałych. Zatarta zostaje granica

[9] T. Zaniewska, *Strażnicy pamięci*, op. cit., s. 65.
[10] Ibidem, s. 69.
[11] Ibidem, s. 72.

między „sacrum" a „profanum", dobrem a złem, osamotnienie przyczynia się do zachwiania tożsamości.

„Boję się wyrazistości swego portretu/boję się iluzji słów w wierszach"[12], bowiem wyrazistość i słowa zniewalają, pozornie domykając niedomykalne uniwersum prawdy o nas samych, gdyż w szczególności prawda o N. Artymowicz składa się z „wyobcowania" właśnie. Zdradza to już sama struktura wiersza, jak i jego wątki – luźno czy wręcz na zasadzie skojarzeń połączone ze sobą odsłony świadomości. Autorka zdaje się być bardziej zadomowionym „kamieniem" w „łagodności ziemi", który nieustannie przegląda się w sztucznym świecie „kwadratowego nieba" niż w „wyrazistości swego portretu". Wielość znaczeń i skojarzeń, która otwiera się przed czytelnikiem, to swoisty kalejdoskop interpretacji, notatek na marginesie, jaki autorka celowo otwiera przed nami, wtajemniczając tym samym w bezkres swojej egzystencjalnej przestrzeni... „Rozkołysane przedmioty w (...) posiwiałych ścianach"... Pierwsze wolne skojarzenie tu – „słowo", nadaje ono ładu i znaczenia, pozostaje jednak już tylko „cieniem symboli". Bezmiar „wyobcowania" – pojętego dwojako (jednocześnie jako swoboda i udręka) – jawi się jako jedyna prawdziwa i rzeczywista płaszczyzna duchowej egzystencji poetki. O jakiej zatem tożsamości można tu mówić? Tożsamość jako zjawisko dynamiczne i amorficzne, kształtujące się okazjonalnie pod wpływem takich lub innych czynników społeczno-historycznych, w tym wierszu zdaje się osiągać apogeum swojej deformacji.

Nie każdy zatem wiersz napisany w języku białoruskim wyznacza tożsamość białoruską, jednakże w przypadku poezji białoruskiej w Polsce owo wyznaczanie wydaje się być kwestią zasadniczą. Skoro więc autorka wyraźnie artykułuje problem „wyobcowania" po białorusku, świadczy to o wysokim poziomie tej poezji, gdyż jej autorkę stać na zdrowy dystans wobec

---

12 *Biełaruskija piśmienniki Polszczy*, op. cit., s. 463.

siebie samej oraz swoich ideałów. Wydaje się też, że dziś tylko taki sposób pisania po białorusku (w unifikującej się Europie), a mianowicie zdolność do uniwersalizacji problematyki „małych ojczyzn" na płaszczyźnie ogólnoeuropejskiej (indywidualistyczno-kosmopolitycznej) będzie miał szansę dotarcia do czytającej publiczności i przyszłość rozwojową. N. Artymowicz doskonale więc „czuje" przysłowiowego ducha czasu i choć nie należy do pokolenia „młodych", pisze o problematyce tożsamości etniczno-kulturowej w perspektywie możliwie najbardziej uniwersalnej z dzisiejszego punktu widzenia.

Анжэла Мельнікава
Гомель

"Узнёслае душы маленне" (паэзія Галіны Тварановіч)

Вершы Галіны Тварановіч[1] – гэта ўзор паэзіі філасофскай, роздумнай, скіраванай да спасціжэння самых галоўных ісцін, абсалютных каштоўнасцей. Творы паэтэсы літаральна адпавядаюць запавету святога апостала Паўла (з Паслання да Каласянаў): "Браты, калі ж вы ўваскрэслі з Хрыстом, шукайце таго, што ў **вышынях**, дзе Хрыстос сядзіць праваруч Бога; пра тое, што ў вышынях, думайце, а не пра зямное (...) Таму зрабіце мёртвымі тое, што зямное ў целе вашым: распусту, нячыстасць, моцнае захапленне, дрэнныя памкненні і хцівасць, якая з'яўляецца ідалапаклонствам". Менавіта такія творы супрацьстаяць, згодна Б. Вышаслаўцаву, "спекуляцыі на паніжэнне", гэтай духоўнай катастрофе нашага часу. Галіна Тварановіч шукае ***горняга***:

Іісус –
    Айчына.
Горняй мары –
    Жальба і надзея.
У бясконцасць –
    Працяг жыцця [Бя: 13].

[1] Тварановіч Галіна: *Ускраек тысячагоддзя.* Мінск, 1996; *Верасы Драганава.* Мінск, 2000; *Чацвёртая стража.* Беласток, 2004; *Бурштынавы яблык*, Беласток, 2010. Далей пры спасылках у тэксце адпаведна – *Ут, ВД, Чс, Бя.*

У вершы "Адной Айчынаю і шляхам" паэтэса прамаўляе: "Адна дарога на ўсіх – угору" [Бя: 170].

Настаяцельніца Спаса Ефрасіньеўскага манастыра ў Полацку ў лімаўскім інтэрв'ю сказала: "Добрая кніга тая, якая вядзе да Бога". Творы Галіны Тврановіч прасякнуты пошукам галоўнага, вышэйшага, сапраўднага, субстрату жыцця, **Існага**:

Як памагчы той кволай
завязі духоўнага,
схаванай у душэўным,
якім сеецца напачатку
кожны век чалавечы,
памагчы,
каб вызваліць Існае?.. [Бя: 19].

Гэта пошукі свайго прызначэння, усведамлення **Волі** Госпада, пошук адказаў на пытанні: хто мы, куды ідзем, якая мэта гэтага шляху, што за мяжой жыцця і смерці: "Пакутна і радасна // шукаю штодня адказ // на адведзеным мне кавалку свету" [Бя: 19].

Пра вартасць літаратуры трэба меркаваць перш за ўсё па змястоўнасці твораў, іх "ідэйнай скіраванасці": што яны нясуць у свет, які іх пасыл? Духоўныя матывы заўсёды надаюць творам глыбіню, арыентуюць чытача на абсалютныя каштоўнасці. У свой час Ніна Мацяш наступным чынам выказалася пра паэзію Галіны Тврановіч: "Твая лімаўская падборка цікавая тым, чым і прыцягвае мастацтва: нетрафарэтнасцю, адметнасцю выяўленага аўтарам свайго духоўнага свету"[2].

Духоўная паэзія звяртаецца да лепшага ў чалавеку, арыентуе на спасціжэнне Галоўнага, на пошук свайго прызна-

[2] Мацяш Ніна, *Гарнуся да Вас удзячнай душою*, "Тэрмапілы" 2009, № 13, с. 195.

чэння. Архіепіскап Сан-Францыскі Іаан (Шахаўскі), які таксама выступаў як паэт, пісаў пра паэзію як найвышэйшую праяву чалавечага духу і самы кароткі шлях да Бога: "Поэзия есть гимнологическое преодоление всех стёршихся силлогизмов и словесных обозначений, переставших открывать мир... В ней является само бытие, которое более ценно, чем всё то, что может быть им выражено..."[3].

Аналагічныя выказванні рабіў С. Аверынцаў: "В чём же ещё вековечная суть назначения поэта, если не в том, чтобы перед лицом ужаса обрести не черноту, а целение, не сарказмы, а псалом, не хулу, а хвалу?"[4].

З канца 80-х гадоў мінулага стагоддзя ў літаратуры постсавецкіх краін адбываецца імклівае адраджэнне хрысціянскай традыцыі, духоўнай плыні ў паэзіі, існуе даволі глыбокая навукова-крытычная рэцэпцыя такой літаратуры. Нават з'явіўся тэрмін "рэлігійнае літаратуразнаўства". Вылучаюцца такія разнавіднасці рэлігійнай паэзіі, як "метафізічная паэзія", духоўная паэзія, філасофска-рэлігійная лірыка[5], рэлігійная паэзія містыцызму, нерэлігійная паэзія біблейскай тэматыкі, псеўдадухоўная паэзія, а таксама "праваслаўны кітч" (вершы, дзе пануюць царкоўна-рэлігійныя рэмінісцэнцыі, але адсутнічае глыбока-ўнутранае перажыванне біблейскіх падзей).

---

[3] Котова Наталья Александровна, *Современная духовная поэзия*: диссертация ... кандидата филологических наук //www/disserr.ru.contents/294280.html Дата доступу 21.12.11.

[4] Аверинцев С.С., *София – логос. Словарь*. Второе, исправленное издание. К.: Дух и Літера, 2001.

[5] Па словах Святланы Скорык, "справа ў тым, што філасофска-рэлігійныя лірыкі не строга кананічныя, у сваіх творах яны выходзяць за рамкі царкоўнай агароджы і спрабуюць перадаць сваё бачанне кожнай праблемы, а бачанне іх не заўсёды супадае з меркаваннем Царквы. Назваць гэта нерэлігійным немагчыма, паколькі пачуццё святога трапятання, безумоўна, прысутнічае" // Скорик Светлана, *Религиозная и метафизическая поэзия*, www/stihi.pro.140-o-religioznoj-i-metafizicheskoj. Дата доступу 21.12.11.

Адносна размежавання метафізічнай і філасофска-рэлігійнай паэзіі рускі даследчык Святлана Скорык адзначае: "Не хацелася б, каб метафізікаў блыталі з філасофска-рэлігійнымі лірыкамі. У апошніх ніколі не ідзе гаворкі пра сваё "таямнічае Пасвячэнне" і нейкіх "бязмежных ведах", іх паэзія звернута перш за ўсё да голасу сумлення. Калі гэта і не праваслаўны "вузкі шлях", то, ва ўсякім выпадку, ён здольны прывесці туды ж. А абцяжарванне тканіны верша нібыта-эзатэрычнымі (а на справе – проста цьмянымі) выслоўямі нічога не даюць ні сэрцу, ні розуму, не здольныя заахвоціць чытача ні ўспомніць аб душы, ні задумацца над праблемамі маралі і светабудовы, калі іх царкоўны разгляд яго не задавальняе"[6].

Таксама трэба адзначыць, што менавіта рэлігійнае літаратуразнаўства звярнула істотную ўвагу на такі тып аўтарскай эмацыйнасці, як "удзячнае прыманне свету і сардэчнае ўзрушанне" (В. Я. Халізеў)[7]. Да гэтага навукоўцамі разглядаліся такія тыпы аўтарскай эмацыйнасці, як гераічнае, ідылічнае, сентыментальнае, рамантычнае, трагічнае, камічнае, іранічнае.

Не маючы намеру паглыбляцца ў тэарэтычныя праблемы, важна адзначыць, што сутнасць духоўнай паэзіі, да якой належыць творчасць Галіны Тварановіч, – у арганічным спалучэнні эстэтычнага і рэлігійна-містычнага складніка.

Духоўная скіраванасць паэзіі Г. Тварановіч выяўляецца не проста ў **тэматыцы** вершаў ("Вялікдзень", "У храме", "О, Госпадзе, Ісусе Хрысце!", "Троіца. Духаў дзень", "Да споведзі", "Няўжо апошняй сечы", "Крыжа засень", "Золак, світанне" etc.), але перадусім у іх напоўненасці хрыс-

---

[6] Скорык Святлана. Тамсама.

[7] Хализев В. Е., *О составе литературоведения и специфике его методологии*, Наука о литературе в XX веке (история, методология, литературный процесс), М. 2001, с. 11.

ціянскім **зместам** (“Ці выратуюцца добрыя”, “Пасля, ужо пасля ўсяго”, “Якою мушу быць”, “Адчыняецца неба насустрач”, “Трывай, душа, трывай”, “Не прапусціць, не зблытаць ані з чым”, “Ён наперад ведае” etc.). Хрысціянскія матывы, евангельскія вобразы з'яўляюцца арганічнай часткай духоўна-маральнай прасторы, у якой асэнсоўвае сябе Галіна Тварановіч. Зварот да вобразаў Святога Пісання ў паэтэсы – не проста крыніца агульнакультурных метафар, сімвалаў, алегорый, а выяўленне спецыфікі асабістага духоўнага пошуку. Для Галіны Тварановіч важна сказаць пра іншую рэальнасць, якая супрацьстаіць штодзённаму, часоваму.

Творы Паэтэсы пазбаўлены сухога дыдактызму і маралізатарства, гэта не проста пераказ мастацкім словам біблейскіх сюжэтаў, а перадача ўнутранага вопыту, адлюстраванне глыбокіх духоўных **намаганняў**, напружанае самапазнанне:

У святло,
у світанне
мяне прывялі
жахлівая незваротнасць
і вялікі сум
аб той хвілі,
    калі
маё адзінае жыццё,
    зусім неўпрыкмет,
імклівым часам падманутае,
мусіць апасці лісцем сухім
пад крокі наступнікаў (...)
Толькі – о, літасць! (...)
Душа зведала Вечнасць [Бя: 5].

У творах Галіны Тварановіч – **разважанні пра Вечнасць, Веру, Надзею, Любоў, Існае**, тое адзінае, што здольнае ўратаваць (“Маўчанне Госпада”, “Калі набягае раса нябесная”, “Душа ў абалонцы плоці”, “А можа вось зараз”).

Словы Існае, Вышэйшы, Вечнасць найчасцей сустракаюцца ў вершах паэтэсы: “Растулены ў Вечнасць час”, “яна струменіць у Вечнасць, туды, // дзе губляюцца час і прастора зямныя”.

Вядомы хрысціянскі прапаведнік А. Шмеман пісаў: “Вечнасць – не знішчэнне часу, а яго абсалютная сабранасць, цэльнасць, аднаўленне. Вечнае жыццё – гэта не тое, што пачынаецца *пасля* часовага жыцця, а адвечная прысутнасць усяго ў цэласнасці”[8].

Менавіта глыбокае пранікненне ў сутнасць хрысціянскага вучэння дазваляе Галіне Тварановіч выказацца, па словах А. Шмемана, пра “вопыт вечнасці тут і цяпер”

> ... бо ўсё, нат век – імгненне,
> водбліск зорнае стыхіі.
> і мы спяшаемся, ляцім
> у неўміручыя прасторы –
> бясконцасць вечнага
>   цяпер [Бя: 81].

Хрысціянства супрацьстаіць свету мітусліваму, спажывецкаму, скіраванаму на поспех, задавальненне ўсялякага кшталту амбіцый і т. п., што Галіна Тварановіч акрэслівае як “ілжывую бясконцасць тлумнага дня”. Адсюль і заклікі спыніцца, засяродзіцца, задумацца над сваім жыццём, жаданнямі, вынікамі.

Толькі напружанае ўнутранае жыццё дазваляе паэтэсе выказацца пра “невыпадковасць імгнення”.

Увогуле, многія выразы з вершаў Галіны Тварановіч мусілі б стаць крылатымі: “побач з мамай дом паўсюль”, “сіротамі свет заселены”, “бясконцасць вечнага цяпер”, “свята здзяйснення лёсу”, “агледзіны душы”, “ручніком часу асу-

---

[8] Прот. А. Шмеман, *Дневники. 1973–1983*, Москва 2007, с. 25. Далей у тэксце – *Ш*.

шаны слёзы", "вучыць непазбежнасць". І ўрэшце – "мы – вечныя, // пакуль нас сабою засланяюць // нашыя мацяркі" [Бя:].

Галіна Тварановіч спавядае **этычныя хрысціянскія каштоўнасці**:

Божа! (...)
Навучы мяне быць удзячнаю.
Дай мне сілы на добрае.
І адымі, калі мыслю благое [Бя: 8].

Вось і "ўдзячнае прыманне свету і сардэчнае ўзрушанне", паводле В. Халізева.

Паэтка звяртаецца да Вялікай Ахвяры Хрыста:

бо аднойчы,
і мяне ратуючы, –
быў раскрыжаваны
самы светлы ў Сусвеце
Чалавек... [Бя: 20].

Вершам Галіны Твароновіч уласціва спалучэнне глыбіні сімвалічных абагульненняў з глыбока эмацыяльным перажываннем хрысціянскіх ісцін. Паэтычнае асэнсаванне атрымлівае хрысціянскі погляд пра заканамернасць, невыпадковасць усяго, што з намі адбываецца, пра Вышэйшую **Задуму** пра кожнага з нас:

Усё, ці ж не ўсё ў прыродзе,
сэнсам адзіным, суцэльным,
з кропкі адной скіравана
і ўвасабляецца, несумяшчальнае бы,
выпадковае на чалавечы розум... [Бя: 164].

Вершы Галіны Твароновіч – споведзь **пра пакаянне**, пра зварот да **сапраўднага шляху**, пра барацьбу са злом унутры сябе:

Пекла й рай,
дабро й зло,
цемра й святло –
усё гэта я,
тое ражно,
што папярок устае
Боскай святой задумы
аб чалавеку [Бя: 50].

Паэтэса піша пра вечнае і штодзённае змаганне на полі чалавечай душы:

Зялёная галінка душы –
нямая сведка замовы
віхурыстага памкнення
з марудлівым здзяйсненнем
мусіць ці не штодня
страсаць попел нябыту ... [Бя: 52].

Гэта і ёсць той “вузкі шлях”, што вядзе да Бога.

Галіна Тварановіч шукае першародную цэльнасць чалавечай асобы. У вершы “Вогненная сутнасць свячы” паэтэса нагадвае пра “спрадвечную сутнасць” кожнага з нас:

Мо гэтак у кожным з нас
гарачае немаўлятка духу
натужліва трызніць аб крылах,
каб у час скарыстаць
сваю спрадвечную сутнасць [Бя: 58].

У вершы “Не прапусціць, не зблытаць ані з чым” – пра адпаведнасць / неадпаведнасць чалавека Боскай задуме:

Запісана ад нараджэння быць
праверанай душы на вернасць
таму, пра што адно здагадваешся тут [Бя: 148].

Менавіта пакора волі Усявышняга, пакаянне ва ўласнай недасканаласці вылучае сапраўднага верніка. Заснавальнік

канцэпцыі логатэрапіі В. Франкл сцвярджае: галоўная мэта чалавечага жыцця – не самарэалізацыя, а свядомы пошук сэнсу ўласнага жыцця. Для хрысціяніна сэнс індывідуальнага існавання таксама не ў самарэалізацыі, а ў адпаведнасці Волі Божай, у Спатканні са Хрыстом (“Я – Шлях, Ісціна”):

Што мушу рабіць,
каб спраўдзіць наканаванае ад веку,
ды не заблытаць свой лёс,
а Спатканнем шлях зямны завершыць? [Бя: 78].

Галіна Тварановіч адначасова дакладна і ўзнёсла сфармулявала гэта як “свята здзяйснення лёсу”. У вершах паэтэсы – і матывы пакаяння, і вера ў Боскую міласэрнасць (“З дня ў дзень”, “Ён наперад ведае”), і надзея на выратаванне:

Каб жа толькі прасторы
            мне стала
Сусвету гулкага
дар жыццядайны
прыняць... [Бя: 18].

І адчуванне пустэчы ад **страты ўсведамлення Боскай прысутнасці**:

вусцішна, сцюдзёна.
Пазаві мяне,
Божа! [Бя: 9].

Чэслаў Мілаш у эсэ “Зямля Ульра” пісаў пра “дэзынтэграцыю каштоўнасцяў” у сучасным свеце. Творы Галіны Тварановіч нагадваюць, імкнуцца скіраваць да сапраўдных каштоўнасцей.

Скразная ў паэзіі Г. Тварановіч – тэма **пакоры** (“Трывай, душа, трывай! (...) // няма другога шляху // у росныя блакіты”, “не абяцала, не дакарала”, “пякучае трыванне”, “мой

ціхі голас, // што ў пакоры распавядае". Катэгорыя пакоры з'яўляецца ключавой у хрысціянскім вучэнні. Як і цярпенне, трывання ("ратункам мігціць адно трыванне"):

Выбіраю расхінутую прастору,
дзе цярпенне ўваходзіць у цуд,
а цуд мацуе цярпенне [Бя: 73].

Толькі той, хто "пільнуе сваю душу", здольны адчуць сваю грахоўнасць:

а перш віны пазбыцца за
няўдзячнасць прад Жыццём
у шчасці мне дазволь" [Бя: 132].

Вершы Галіны Тварановіч – гэта і выяўленне асабістага **духоўнага ўзрушэння**, рэлігійнага перажывання ("У святло", "Маўчанне Госпада", "У храме", "Сваім слабым, мітуслівым словам", "Верую"). І асэнсаванне духоўнага зместу хрысціянскага вучэння, **ідэй пра Бога, яго валадарства**:

Хрыстовай крывёю асвечаны
У зорную Існасць парог [Бя: 28].

Хрысціянскі вектар паэзіі Галіны Тварановіч праяўляецца і праз зварот да вобразаў Хрыста ("Адтуль, здалёк"), Багародзіцы ("Сына плоць смяротную"). Паэтычнае асэнсаванне атрымліваюць **вобразы святых** ("О вы, лагодныя пакутнікі", "Самотны паэт трагічнага часу", "Паводле свяціцеля Феафана", "Святая Петка", "Святы Сава").

Вершы Галіны Тварановіч сведчаць пра глыбокую **ўкаранёнасць паэтэсы ў Хрысціянства**, хрысціянскія каштоўнасці, пра глыбока ўсвядомлены асабісты выбар, паколькі сэнс хрысціянскіх запаветаў адкрываецца толькі таму, хто спрабуе жыць у адпаведнасці з імі ("усё існае нараджаецца ў пакуце", "спазнаць аковаў слодыч, // у ланцугах – размах крылаты, // паслушэнства –

крынічны
вольны
шлях") [Бя: 24].

Паэтэса нагадвае, што кожны чалавек – **пакліканы**, вырваны з Нябыту, што жыццё кожнага мае вялікі сэнс, трэба толькі імкнуцца адшукаць гэту задуму Усявышняга пра нас:

Углядаецца ў абрысы мае душы,
Кінутай Ім аднойчы зернем
у раллю жыцця
тутэйшага [Бя: 9].

Галіна Тварановіч піша пра **чалавека як пра вобраз і падабенства Божае**:

іскрынка творчая заззяла
у істоце чалавечай – Божай... [Бя: 65].

Успрымае кожнага, згодна з хрысціянскім вучэннем, вышэй за сябе:

Кожны мною сустрэты, – лепшы.
У ім зіхціць таямніца [Ут: 32].

Чалавек жыве ў свеце, дзе існуюць пакуты, страты. Паэтэса падкрэслівае іх маральна-творчы патэнцыял: яны спрыяюць сталенню, уздымаюць над мітуслівасцю будзённага. Аднак адчуць праз пакуты прысутнасць Вышэйшага – задача, на якую здольны далёка не кожны.

Вершы Галіны Тварановіч якраз прасякнуты ўсведамленнем рэальнасці Вышэйшага ("Зрушацца няўмольныя пласты"), якое праяўляецца перш за ўсё ў любові, адчуванні прыгажосці, радасці паразумення. І паэтка здольная гэту радасць выказаць словамі. Яе вершы валодаюць моцнай сугестыўнай сілай. **Радасць** – адна з асноўных катэгорый у хрысціянстве. Апостал Павел пакінуў такі запавет: "Радуйцеся

заўсёды ў госпадзе; і йзноў кажу: радуйцеся" [Флп. 4:4–7]. Аўтарытэтны хрысціянскі прапаведнік А. Шмеман падкрэслівае: "Радасць таму мае такое важнае значэнне, што яна ёсць вынік адчування Боскай прысутнасці. Нельга ведаць, што Бог *ёсць*, і не радавацца. І толькі ў адносінах да яе з'яўляюцца сапраўднымі, правільнымі, плённымі і страх Божы, і пакаянне, і пакора" [Ш: 297].

Творы Г. Твaрановіч сведчаць пра **"вынашанасць", выпакутаванасць** духоўных ісцін:

...усё існае нарджаецца ў пакуце,
бо аднойчы,
і мяне ратуючы, –
быў раскрыжаваны самы светлы ў Сусвеце
Чалавек... [Бя: 20].

Галіна Тварановіча піша, што толькі ў **сцішанасці**, унутранай засяроджанасці дае адчуць сябе Гасподзь ("Прамяністае імгненне", "Скрозь кожны дзень"):

Скрозь кожны дзень
у ціхай лагодзе
я б хацела праходзіць [Бя: 70].

Толькі адасобіўшыся ад выпадковага, мітуслівага, вызваліўшы ўнутраны зрок, магчыма спасцігнуць, зразумець таямніцу быцця. Што адпавядае хрысціянскаму вучэнню (пра гэта пераканўча сказана ў кнізе мітрапаліта Антонія Суражскага "Пра малітву"):

Ды анёл ціха падказвае:
"Глянь, вунь тваё горняе
б'ецца крыламі аб столь
цеснай чалавечай галубятні.
Цішэй шукай дзверы –
у сябе" [Бя: 53].

Эпітэт “ціхі” – адзін з самых частотных у паэтэсы: “мой ціхі голас”, “цішынёю вачэй”, “кветкі ціхай пяшчоты”, “у цішы добра чутно”, “а ціхамірнасць шукае хоць шчыліну, // каб душу наталіць жывою вадою”.

Царква вучыць, што гардыня – адзін з самых вялікіх грахоў (у паэтэсы – “гардыні-бездані шэрай выракчыся”), а шлях да сябе, самапазнанне магчымы толькі праз **самаадрачэнне**:

Спазнаць аковаў слодыч,
у ланцугах – размах крылаты,
паслушэнства – крынічны
вольны
шлях [Бя: 24].

У хрысціянскім вучэнні катэгорыя **Часу** атрымлівае спецыфічнае разуменне. Пакуты Хрыста на крыжы – вынік і нашых грахоў (“За нас раскрыжаваны, за нас спакутаваны”). Галіна Тварановіч уздымаецца да містычнага ўсведамлення далучанасці ўсеагульнай і ўсечасовай, а таксама ўласнай да Біблейскіх падзей:

Хрысце, даруй нам, няверным,
нямоглым,
за бясконцасць пакуты Твае... [Бя: 26].

Біблейскія падзеі ўспрымаюцца як падзеі асабістага духоўнага жыцця. Услухоўванне ў сябе, глыбокая ўнутраная работа выхоўваюць усведамленне ўласнай грахоўнасці, не дазваляюць заспакоіцца, трапіць у палон задаволенасці сабою, абыякавасці. Галіна Тварановіч “пільнуе сваю душу” ад граху, робіць “агледзіны душы”, таму і нараджаюцца такія вершы, як “Усё. Спаленыя мажлівасці”:

І раптам:
пранізлівы смутак –
аднойчы Раскрыжаваны
зноў трымціць
болем-пакутаю.
У маёй руцэ –
Цвік [Бя: 16].

Адсюль такая **чуйнасць**, міласэрнасць пісьменніцы да ўсяго жывога, здольнасць адчуць боль іншага. Невыпадкова Ніна Мацяш у адным са сваіх лістоў наступным чынам звярнулася да Галіны Тварановіч: "Дарагая – і мне – дабратой невычэрпнаю, спагадлівасцю заўсёднай, светлынёю зывільнай"[9]. Своеасаблівым маркерам духоўнай паэзіі якраз з'яўляецца яе дабратворны ўплыў на душу і пачуцці чалавека. Наяўнасць такой паэзіі сведчыць пра аксіялагічныя арыенціры літаратуры.

На жаль, сёння такія творы, творы, дзе прысутнічае ***запытанне***, якія скіраваны па-за межы патрэб свету матэрыяльнага, мітуслівага, незапатрабаваныя. Як чытачамі, так і крытыкай. Дробязнае, мітуслівае перамагло. У тым ліку і ў літаратуры. У тым ліку і ў нашай. На слыху – эпатажнае, кідкае, змаганне амбіцый. Карпаратыўнасць. На жаль, нават самыя паважаныя і здольныя пісьменнікі не пазбеглі гэтага. Як выказаўся Л. Галубовіч, "іерархію і вядомасць (ад слова весці) вызначаюць не аб'ектыўнасць незалежнай крытыкі (ці хоць бы яе незалежная суб'ектыўнасць), а паспешлівыя і прагматычныя высновы і ацэнкі абслугоўваючай касты літаратурных журналістаў (не толькі ў літаратурна-мастацкіх, але і ў перыядычных грамадска-палітычных СМІ) разам з прабіўнымі магчымасцямі і кар'ернымі здольнасямі саміх паэтаў (барацьба за выступы, выезды за мяжу, міжнарод-

[9] Мацяш Ніна, *Гарнуся да Вас удзячнай душою*, "Тэрмапілы" 2009, № 13, с. 195.

ныя стыпендыі, прэміі, выданні, пасады)..."[10]. Таму ў ценю сапраўды вартае, глыбокае, змястоўнае.

Галіна Тврановіч пазбягае мітуслівасці, пошласці ("сумую заўжды па // непасрэднасці галубінай // у шчырай прасторы душы").

Базавай у хрысціянскім вучэнні з'яўляецца **катэгорыя любові**: "Прыказанне новае даю вам, каб вы любілі адзін аднаго; як Я ўзлюбіў вас, каб і вы адзін аднаго любілі" [Ян. 13:34]. Не абмінае тэмы любові і Галіна Тврановіч ("Прыкмячаю часам, як аднекуль", "Не падыходжу", "Гасподзь Бог", "Дасканалай Любові"). На старонках твораў паэтэсы рассыпаны: "ратуе Любоў", "як у Любові знайсціся":

Моцы малю, каб дачакацца
міласэрнае самае ўлады –
улады Любові Хрыстовай
над роснай зямлёю... [Ут: 12].

Сцішанай і ўдумлівай паўстае Галіна Тврановіч і ў вершах, прысвечаных **каханню**. "Пытаюцца пра цябе // кветкі ціхай пяшчоты";

І зноў твой дзень абміне
маю агністую пяшчоту,
мой дзіцячы давер.
Абміне мой ціхі голас,
што ў пакоры распавядае,
як тужліва й самотна мне –
без цябе [Бя: 41].

Ул. Конан, які шмат пісаў пра хрысціянскі кантэкст беларускай літаратуры, адзначае: "Хрысціянская экзістэнцыяльная філасофія, таксама адпаведная ёй паэзія, кажуць

---

[10] Галубовіч Л., *Вакол першай кніжкі Віталя Рыжкова*, "Дзеяслоў" 2001, № 4, с. 278.

нам: нас выратуюць вера, надзея, любоў. З гэтай боскай трыяды найвышэйшая – любоў. Яна ратуе чалавека і дорыць яму райскую перспектыву ўжо тут і цяпер – на гэтым свеце. Праз яе мы будзем пакліканы ў перспектыве эсхаталагічнага перамянення Сусвету”[11].

Хрысціянскае вучэнне гаворыць пра суаднесенасць, **праяўленне Боскага Валадарства праз свет фарбаў, гукаў, рухаў**, “адчуванні жыцця ў яго цялеснасці, увасобленасці, рэальнасці, непаўторнай унікальнасці кожнай хвіліны і яе паўнаты”, згодна А. Шмеману [Ш: 52]. Галіне Твардовіч дадзена гэтая здольнасць адчування прыгажосці жыцця. І гэта сапраўды Дар: “Калі нябягае раса нябесная, // Убіраецца ў сілу маленне”, “вясновае зямлі гучанне”; “пакуль дрыготкае здзіўленне // у чуйнасці сваёй не зможацца // адкрыццём ранішнім, вясновым // душу зямную хваляваць – // прымаць удзячна нам // жыцця вялікаснага плынь” [Бя: 80]. Яна літаральна “замілаваная цудам жыцця”, “вясновай зямлі гучаннем”:

> Вось жа задумана калісь дзівосна
> і вядзецца нязменна дасюль:
> хвалі пяшчоты, зямля ў нябёсах [Бя: 144].

Вельмі дакладна акрэслена сутнасць паэзіі Галіны Твардовіч у анатацыі да зборніка “Верасы Драганава”: “Лірычная гераіня ўспрымае жыццё як найвялікшы дар, у берагах якога кожны спраўджваецца як універсальная духоўная магчымасць у паўсядзённым выбары абставін, узрастаючы ў любові да роднай зямлі, вялікай чалавечай сям’і”. Паэтэсе дадзена здольнасць бачыць прыгожае ў, здавалася б, звычайным (“і раптам скрозь мокрую цемень // да самага

[11] Конан Ул., *Выбранае*, Мінск 2009, с. 462.

сэрца – кліч жураўліны") [Бя: 164]. Жыццё для яе – сапраўды свята:

Пасярод,
у самым сэрцы
усеабдымнага цуду –
свята жыцця [Бя: 165].

Падумай толькі, дружа, сам –
нашто было б Яму,
Усемагутнаму Тварцу,
нас слаць сюды на здзек,
дзе кожным летам водар ліп
і *музыкаю тхне зямля ў фіялетах*... [Бя: 167].

Для хрысціянскага вучэння асабісты духоўны пошук асобнага індывіда мае надзвычайную каштоўнасць, бо менавіта з сукупнасці такіх пошукаў і складаецца саборны вопыт Царквы. Галіна Тварановіч, такім чынам, выступае "Сведкам Хрыста". Аўтарытэтны хрысціянскі прапаведнік а. Віталь Баравы, чыё служэнне звязана з Беларуссю, з Гомелем, пісаў, што пакліканне хрысціяніна – "Быть свидетелями Христа". Так называецца і яго кніга.

Вершы Галіны Тварановіч скіроўваюць на роздум, прымушаюць прыпыніцца ў будзённым і задумацца:

Жыццё –
час, узяты ў дужкі падзей,
падзеяй народжаны,
па падзеях раскладзены,
у падзеі ўштукаваны.
Падзея сведчыць пра час
і па ёй час вызначаецца –
час нараджэння і час смерці,
прамінанне, успамін і надзея [Бя: 172].

Чэслаў Мілаш пісаў: "Грамадства і цывілізацыя існуюць, дзякуючы нечувана дробным кроплям дабрадзейнасці, што

жывуць у паасобных індывідах і даюць істотныя вынікі дзякуючы заблытанаму працэсу памнажэння кожнага такога зернейка праз іншыя зернейкі”[12]. “Кропляй дабрадзейнасці” з’яўляецца і творчасць Галіны Тварановіч.

[12] Мілаш Чэслаў, *Зямля Ульра*, Мінск 2011, с. 297.

Ірына Шматкова
Мінск

«Воблака душы з улады тлуму...»: духоўныя пошукі ў паэзіі Ніны Мацяш і Галіны Тварановіч

Духоўныя пошукі чалавека – адна з вядучых тэм у беларускай літаратуры яшчэ са старажытных часоў. Аднак у пэўныя перыяды свайго развіцця наша грамадства спрабавала перанесці ідэі духоўнасці на другаснае месца. Побач з духоўнымі ідэаламі атрымалі шырокае распаўсюджванне тэрміны *сацыяльныя ідэалы*, *універсальныя ідэалы*, узнікала пытанне аб іх зменлівасці[1]. Але ж, калі сацыяльныя ідэалы, насамрэч, з'ява зменлівая, то духоўныя ідэалы, як сведчыць і пераконвае гісторыя, спрадвечныя. Гэта ў першую чаргу тычыцца рэлігійных каштоўнасцей, якія якраз і набываюць найбольшую актуальнасць у крызісныя часы. Так, у перыяд распаду савецкага грамадства ў канцы XX стагоддзя ў беларускай літаратуры асабліва яскрава адлюстраваўся працэс сцвярджэння думкі *пра выратавальную місію рэлігійных ідэй, якімі павінна поўніцца ўся чалавечая культура*[2]. Калі ў гісторыі беларускай літаратуры амаль усяго XX ста-

[1] В.П. Жураўлёў, *У пошуку духоўных ідэалаў: на матэрыяле беларускай літаратуры XIX–XX ст.*, Мінск 2000, с. 14.

[2] А. Века, *"На Беларусі Бог жыве...": біблейскія сюжэты і матывы ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча*, "Роднае слова" 1995, № 11, с. 24.

годдзя традыцыйна рэлігійная тэма лічылася *з'явай маргінальнай*[3], на палову свецкай; ёй прысвячаліся толькі асобныя творы асобных аўтараў, то ў канцы XX стагоддзя – пачатку XXI-га пачалі шырока распрацоўвацца сюжэты і матывы з Бібліі, паўсталі з небыцця вобразы рэлігійных асветнікаў і гуманістаў (Кірыла Тураўскага, Францыска Скарыны, Сімяона Полацкага і інш.). Найбольш актыўна гэты працэс адлюстраваўся, на думку Я. Чыквіна, менавіта ў паэзіі – як *відзе духоўнай дзейнасці чалавека, які найбліжэй судакранаецца з рэлігійным вопытам*[4].

Увасабленне духоўных каштоўнасцей у беларускай паэзіі – з'ява адметная. Асаблівую цікавасць уяўляе адлюстраванне гэтай праблемы ў творчасці дзвюх беларускіх паэтэс мяжы XX–XXI стагоддзяў – Ніны Мацяш і Галіны Тварановіч, лірыка якіх стала самабытным прыкладам духоўнай паэзіі з яе нацыянальнымі асаблівасцямі выяўлення. Творчасць абедзвюх паэтэс яднае высокая духоўная культура, якая сфарміравалася як пад уплывам народнай традыцыі, так і з улікам сусветнай класікі – яны маюць вышэйшую філалагічную адукацыю, Ніна Мацяш ведала некалькі замежных моў, усё жыццё актыўна займалася перакладамі, Галіна Тварановіч з'яўляецца выдатным даследчыкам літаратуры, доктарам філалагічных навук.

Ніна Мацяш прыйшла ў літаратуру ў 1960-я гады, яе зборнік паэзіі "Агонь" быў надрукаваны ў 1970 годзе, наступныя выходзілі адзін за другім: "Удзячнасць" (1973), "Ралля суровая" (1976), "Прыручэнне вясны" (1979), "Поўны келіх" (1982), "Жнівень" (1985), "Паварот на лета" (1986), "Шчаслівай долю назаві" (1990), "Паміж усмешкай і слязой" (1993) і інш. Адразу ж крытыкамі была вызначана духоў-

[3] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 36.

[4] Я. Чыквін, *Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя*, Беласток 2014, с. 100.

насць як ярка выражаная рыса яе творчасці. Дакладна зазначыў Р. Семашкевіч: *Гаворачы пра індывідуальнае творчае аблічча Н. Мацяш, у ім трэба вылучыць як галоўнае імкненне да духоўнай напоўненасці паэзіі*[5]. Пры гэтым выяўляецца нацыянальная спецыфіка светаразумення, якая найперш заключаецца ў цеснай сувязі хрысціянскіх і народных культурных традыцый. З дахрысціянскіх часоў прыйшло ў беларускую паэзію адухаўленне навакольнай прыроды. Н. Мацяш узвышае значнасць кожнай травінкі, самай маленькай жывой істоты, па-жаночаму ласкава дае ім назвы (вершы "Павучок", "Матылёк", "Яліна", "Лазінка" і інш.). Як прызнаецца аўтарка, жыццю яна вучыцца ў дрэў (верш "Вучуся ў дрэў"). Прырода, пейзажныя вобразы сагрэты пачуццём замілаванасці, любоў яе да свету глыбокая і ўсёабдымная. Адметна, што ў вершы "Папараць-кветка" паэтэса робіць акцэнт не на самім свяце пошуку кветкі шчасця, а на самапачуванні вечнай душы, яе цікавіць тое галоўнае і сутнаснае, што прасвятляе маральна-гуманістычны сэнс быцця, яе лірычная гераіня ўздымае пытанне аб вечным і часовым: *Шчыравала сотні эпохаў ты, // Агню спрадвечнага іскрынка жывая // Пад гэтым часовым няўдалым назовам // "Мая душа"? // Бо плоць і мая для цябе – // Толькі чарговая – з безлічы – абалонка*[6], галоўная задача лірычнай гераіні – вырваць *воблака душы з улады тлуму...*[7].

Н. Мацяш неаднаразова ў сваіх вершах вылучае паняцці "душа" і "дух" паасобку, у адным са сваіх лістоў да Я. Чыквіна яна зазначала: *Чым больш сталею, тым болей душа шукае такіх твораў, дзе ўжо не душа, а дух грае першую скрыпку*[8]. Уз-

---

[5] Р. Семашкевіч, *Выпрабаванне любоўю*, Мінск 1982, с. 160.

[6] Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, Мінск 1993, с. 228–229.

[7] Н. Мацяш, *Богава дрэва*, Мінск 2004, с. 28.

[8] Н. Мацяш, *Гарнуся да вас удзячнай душою*, "Тэрмапілы", № 13, 2009, с. 191.

нікаюць заканамерныя пытанні – чым адрозніваюцца паняцці “душа” і “дух”, якую паэзію можна называць духоўнай? Вучэнне аб тым, што чалавек мае душу і дух, знаходзіцца ў Бібліі: *Бо слова Божае жывое і дзейнае, і больш вострае, чым усялякі меч абеявостры: пранікае да падзелу душы ад духа, суставаў і мозгу, і судзіць помыслы і намеры сардэчныя*[9]. Па вялікім рахунку, абодва гэтыя словы маюць тоеснае значэнне. Адрозніваецца душа ад духа, калі гэта патрабуецца для тлумачэння нябачнага, глыбокага, таемнага аскетычнага подзвігу[10]. Дух – гэта вышэйшая здольнасць чалавечай душы, праз якую чалавек пазнае Бога. Душа звязвае чалавека са светам, дух накіроўвае яе да Бога. Душа ёсць ва ўсіх жывых істот, духам валодае толькі чалавек.

Паступова паэтычнае слова Н. Мацяш усё больш звярталася да Бога. Зразумела, у 1970-я – 1980-я гады адкрыта гэта зрабіць было немагчыма, рэлігійная тэма была пад забаронай. Пагэтаму немагчыма адназначна размежаваць паэзію духоўнага пошуку дадзенага перыяду ні як уласна свецкую, ні як рэлігійную.

Увогуле, выклікаюць цікавасць меркаванні беларускіх навукоўцаў пра рэлігійнасць беларускай нацыі. А. Века суадносіць дзве процілеглыя думкі. Адны даследчыкі, якія вылучаюць у беларускім менталітэце талерантнасць, спагадлівасць[11], сцвярджаюць, што *беларусы – самыя паслядоўныя хрысціянскія падзвіжнікі*[12]. У гэтым выпадку прасочваюцца глыбокія карані хрысціянскай традыцыі, пачынаючы з часоў асветніцкай дзейнасці Ф. Скарыны, у якога дамінуе галоўная ідэя Новага Запавету – любові да бліжняга. Ф. Скары-

---

[9] *Пасланне Апостала Паўла да яўрэяў*, Яўр. 4: 12

[10] https://azbyka.ru/biblia/?Hebr.4:12&cr&rus

[11] А. Анціпенка, *Еўрапейскасць і хрысціянская ідэя беларускасці*, Мінск 1993, с. 259–262.

[12] А. Века, *“На Беларусі Бог жыве...”: біблейскія сюжэты і матывы ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча*, “Роднае слова” 1995, № 11, с. 34.

на ў адной са сваіх прадмоў да кніг Бібліі пісаў: *...То чинити иным всем, что самому любо ест от иных всех, и того не чинити иным, чего сам не хацеши от иных имети*[13]. Гэта традыцыя была працягнута ў творчасці Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага, Афанасія Філіповіча (дарэчы, нездарма менавіта да яго звяртаецца ў адным са сваіх вершаў Н. Мацяш), Сімяона Полацкага, Адама Міцкевіча і інш.

Другія ж даследчыкі, наадварот, лічаць, што ўсе беды беларусаў з-за *недастатковай хрысціянскасці*[14]. Пасля 1917 года вера была пад забаронай, разбураліся цэрквы. Спатрэбіўся час, каб людзі апамяталіся, павярнуліся да Бога. Пачалося духоўнае адраджэнне. Нездарма ў беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя так ярка выявілася імкненне выратаваць людзей ад бездухоўнасці, дэгуманізацыі. Для паэзіі Н. Мацяш першай паловы яе творчага шляху характэрна агульная гуманістычная дамінанта, услаўленне агульначалавечых каштоўнасцей; рэлігійнасць значна глыбей выявілася ў апошнія два дзесяцігоддзі яе творчасці: у 1999 годзе выдадзены зборнік “Душою з небам гаварыць”, у 2004 годзе ўбачыў свет зборнік духоўнай лірыкі Н. Мацяш “Богава дрэва” (у серыі бібліятэкі часопіса “Наша вера”), у 2009 годзе пасмяротна быў надрукаваны зборнік вершаў, перакладаў і эсэ “У прыгаршчах ветру”, у якім у найбольшай ступені засведчана яе *памкненне да вышэйшых чалавечых і Боскіх цнотаў*[15].

Паэтычная творчасць Галіны Тварановіч адразу з першага свайго зборніка вызначаецца як уласна духоўная. На сённяшні дзень надрукаваны яе кнігі вершаў: “Ускраек ты-

---

[13] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т.: *1955–1965*, Мінск: 2001, т. 3, с. 109.

[14] Р. Радзік, *Рэлігійныя перадумовы фарміравання беларускай нацыі*, Мінск 1992, с. 272–279.

[15] Г. Праневіч, *“Трымацца скалы любові...”*, [у:] *У прыгаршчах ветру*, Мінск 2009, с. 3.

сячагоддзя" (1996), "Верасы Дараганава" (2000), "Чацвёртая стража" (2004), "Бурштынавы яблык" (2010). Высокая духоўная заглыбленасць яе лірыкі, яе аднакіраванасць і агульны мінорны лад патрабуюць ад чытачоў, даследчыкаў засяроджанай увагі.

Г. Тварановіч прыйшла ў літаратуру, у параўнанні з Н. Мацяш, у час, калі забарона рэлігійнай тэмы была знята і, наадварот, літаратура духоўнага пошуку стала вельмі папулярнай. Што гэта, дань модзе? У чым вытокі яе духоўнай паэзіі?

Аналізуючы беларускую духоўную літартуру, літаратуразнаўца Я. Чыквін вылучае ў ёй два полюсы – антропацэнтрычны і тэацэнтрычны[16]. Адпаведна, да ўласна рэлігійнага кірунку адносіцца другі. Калі першы можна ахарактарызаваць як *свецкая беларуская паэзія з усімі яе рэлігійна зафарбаванымі, "пераходнымі", варыянтнымі формамі ў напрамку хрысціянскіх каштоўнасцей і ідэалаў*, то другі – *рэдкая з'ява – духоўная, рэлігійная, канфесійная, малітоўная, трансцэндэнтная або паэзія яўлення ці паэзія хрысціянскай правідэнцыйнасці*[17], прыкладам якой і з'яўляецца лірыка Г. Тварановіч.

Г. Тварановіч нарадзілася і выхоўвалася ў савецкі атэістычны час, але з даволі ранняга ўзросту, аб чым сведчаць яе дзённікавыя запісы ("Пайсці, каб вярнуцца", Беласток 2014), яна ў сваёй душы *спрычынілася да адкрыцця глыбокіх крыніц*[18]. Кніга дзённікавых запісаў аўтаркі дапамагае зразумець шляхі фарміравання духоўнай заглыбленасці лірычнай гераіні паэтычных зборнікаў Г. Тварановіч, якія яна друкуе пазней. "Пайсці, каб вярнуцца" складаецца з трох раздзелаў: "З запісаў вучаніцы", "З запісаў студэнткі", "З запісаў аспіранткі"; цікава што апошні запіс датуецца 7 чэрвеня 1996 го-

16 Я. Чыквін, *Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя*, Беласток 2014, с. 101.
17 Тамсама, с. 102.
18 Г. Тварановіч, *Пайсці, каб вярнуцца*, Беласток 2014, с. 182.

да: “Забрала з “Мастацкай літаратуры” свой паэтычны зборнік “Ускраек тысячагоддзя”, з нібы грамнічнай свечачкай на вокладцы, якраз у Духаў дзень!...”[19]. З гэтага моманту ўсе духоўныя пошукі аўтаркі адлюстраваны ў яе вершах.

У згаданых дзённікавых запісах уражвае апісанне духоўнага перараджэння, якое адчувала будучая паэтэса пасля наведвання святых мясцін – Суздалі, Троіца-Сергіевай лаўры ў Загорску: *Што ў нас чалавечае?! Дзе яно, гэтае чалавечае, пачынаецца і канчаецца?! Чым рознімся ад іншых жывых клетак* (...) *Не хапае пачуцця веры, вышыні, якія не заслугамі і поспехамі знешнімі вызначаюцца і найчасцей скрыўджанымі штодзённай мітуснёй аказваюцца*[20]. Ужо значна пазней, праз гадоў 20, аўтарка дае адказы на гэтыя пытанні ў аднайменным артыкуле “Да праблемы духоўных каштоўнасцей”: *Духоўнасць, як вытворнае ад духу, ахоплівае самы шырокі спектр чалавечай свядомасці і дзейнасці*[21]. На думку аўтаркі, духоўнасць раўназначна чалавечнасці, чалавек створаны па вобразе і падабенстве Божым, трэба любіць дар жыцця ў сабе. Галіна Тварановіч сугучна сцвярджае як у сваім літаратуразнаўчым даследаванні: *...усе мы адбываемся ў сваіх лёсах пад засенню Крыжа Збаўцы*[22], так і ў вершы, надрукаваным яшчэ ў 1996 годзе:

Абпаленая і перасохлая
ў ілжывай бясконцасці
тлумнага дня
зацята шукаю адзінае месца,
дзе яшчэ можна жывою вадою
душу наталіць –
імкнуся ў засень Крыжа[23].

[19] Тамсама, с. 214.
[20] Тамсама, с. 187–188.
[21] Г. Тварановіч, *Пад небам Айчыны*, Беласток 2005, с. 38.
[22] Тамсама, с. 37.
[23] Г. Тварановіч-Сеўрук, *Ускраек тысячагоддзя*, Мінск 1996, с. 6.

У паэтычных творах Г. Твaрановіч "гучаць" спрадвечныя тэмы пошуку духоўнага ў душэўным, барацьбы любові і нянавісці, дабра і зла, цемры і святла; адаленне спакусаў, адчаю, самоты, гардыні, горычы, роспачы, недаверу; узрошчванне лагоды, спачування, міласэрнасці, веры, надзеі, любові.

Пошукі шляхоў асабістага маральнага ўдасканалення хвалююць Г. Твaрановіч, пачынаючы яшчэ з маладога ўзросту. Пазнаёміўшыся ў снежні 1979 года з Н. Мацяш, яна была ў захапленні ад яе: *Ніна Мацяш. Шчасце, што чалавек гэты ёсць! Адчула сябе "жывою"! Яна, да слёз кволая фізічна, такая моцная духам!*[24] Дзве паэтэсы адчулі духоўную еднасць. Н. Мацяш, ужо больш сталая паэтэса, стала для Г. Твaрановіч крытыкам і дарадцай. У ліставанні Н. Мацяш з Г. Твaрановіч і Я. Чыквіным сустракаем словы-водгукі на вершы Г. Твaрановіч: *Балючыя ў цябе вершы, Галю. Але пакуль душа хоча гаварыць, хай выказваецца. Дай бы табе і ў сабе разабрацца, і да людзей не астыць (27.10.1990), Радуюся сутнаснаму твайму, якое моцна выяўляецца ў вершах, і чым далей, тым мацней і ўразлівей... (30.09.1991)*[25]. Абедзвюх паэтэс аб'яднaлі менавіта духоўныя пошукі; паэзію Н. Мацяш і Г. Твaрановіч лучыць іх імкненне да самаўдасканалення, высокая ахвярнасць, цярпенне.

Духоўныя пошукі паэтэс цесна звязаны з катэгорыяй часу. Згодна з псіхалагічнымі даследаваннямі, *час належыць разглядаць як атрыбут пачуццяў*[26]. У адным з інтэрв'ю Н. Мацяш зазначыла: *Час – субстанцыя пастаянная. Ён нібыта*

---

[24] Г. Твaрановіч, *Пайсці, каб вярнуцца*, с. 171.

[25] Н. Мацяш, *Гарнуся да вас удзячнай душою*, "Тэрмапілы" 2009, № 13, с. 177, 179.

[26] Ю. Молчанов, *Труды международного общества по изучению времени*, "Вопросы филологии" 1977, № 5, с. 164.

і не рухаецца. Гэта мы яго сячэм на нейкія перыяды, адрэзкі[27]. А ў вершы "Прыцяжэнне часу" паэтэса разважае пра ўплыў часу на чалавека: *Ты стаў дасведчанней сягоння, // А шчаслівейшы быў учора...*[28].

У паэзіі Г. Твардовіч, увогуле, вобраз часу – адзін з вядучых, сэнсаўтваральных. У зборніку "Ускраек тысячагоддзя" час паўстае ў метафарах *часу келіх* (с. 50), *човен часу* (с. 53), у аднаіменным вершы "Мой час" (с. 122), у сінанімічнай замене "імгненні" – *імгненне... бясконца... трымціць* (с. 126), *прамяністае імгненне* (с. 130), *усё – нат век – імгненне* (с. 137); у зборніку "Верасы Дараганава" – *пераводзіш стрэлкі гадзінніка* (с. 52), *з чаго хварэе час* (с. 77), *Дат – сіло. // Пакуль дарогу // сіл стае // трымаць // сваю – // спрэчка часу // ува мне і па-за мною. // Каляндар – знутры* (с. 55); у зборніку "Чацвёртая стража" – *на кроснах лёсу час* (с. 5), *вопыт – ручнік часу* (с. 43), *прыпыніўся час* (с. 54) і інш. Праз вобраз часу Г. Твардовіч вызначае і сэнс жыцця чалавека:

Жыццё –
Час, узяты ў дужкі падзей,
Падзеяй народжаны,
Па падзеях раскладзены,
У падзеі ўштукаваны.
Падзея сведчыць пра час
І па ёй час вызначаецца –
Час нараджэння і час смерці,
Прамінанне, успамін і надзея.

Вось і я
Прытаілася за выпадкова нібыта
Адкрытаю дужкай свайго жыцця.
Разумнейшы за мяне
Майго часу пачатак –

[27] *Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету*, Мазыр 2007, с. 190.
[28] Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, Мінск 1993, с. 175.

Невыпадковасць імгнення,
Якому заключнаю дужкаю
Суджана стаць –
Ведае[29].

Уключаючы жыццё асобнага чалавека ў кантэкст часу, вечнасці, аўтаркі прыходзяць да высноў аб яго бясконцасці. Н. Мацяш заклікае помніць пра вечнае: *О, калі б кожны памятаў, што вечны ён! // ...Што побыт наш зямны – ўсяго луска...*[30]. Вера пазбаўляе чалавека страху перад невядомасцю і смерцю. Памірае цела чалавека, душа вызваляецца для вечнага жыцця. *Калі чалавек у зямлю сыходзіць, // Вылушчваецца з яго // Зерне Духу*[31], – робіць выснову Н. Мацяш. Яна верыць у бессмяротнасць: *Бяссмертны ты, і я не ўмру*[32]. У трыпціху "Тры каласкі любові і смутку" яна піша: *Смерць – яна не ў кожным разе драма... // Родны дол абдымкі расхіне, // І ступлю я ў ростул Вечнай Брамы...*[33].

Беларускія паэтэсы звяртаюцца да чытачоў з напамінам аб існаванні вечнага жыцця і вечных каштоўнасцей, далучэнне да якіх магчыма толькі шляхам духоўнага самаўдасканалення. Я. Чыквін вылучае *два эстэтычна-мастацкія спосабы выяўлення тэацэнтрычнага светабачання – **паскалеўскі** – праз уласны, непаўторна-асабісты прыклад жыцця хрысціянскай верніцы і праз вызваленне ад мноства; і **авакумаўскі** – праз зварот да апрыёрнага аўтарытэту Праваслаўнай Царквы і "узбагачэнне" душы мноствам*[34]. Згодна з дадзенай класіфікацыяй, духоўная паэзія Н. Мацяш і Г. Тварановіч адносіцца

29 Г. Тварановіч, *Чацвёртая стража*, Беласток 2004, с. 47.
30 Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 232.
31 Тамсама, с. 230.
32 Н. Мацяш, *Душою з небам гаварыць*, Мінск 1999, с. 239.
33 Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 278.
34 Я. Чыквін, *Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя*, Беласток 2014, с. 111.

да “паскалеўскай”. Адкуль узнікла дадзеная тэрміналогія? Яшчэ ў сваіх дзённікавых запісах за 1983 год будучая паэтэса згадвае пра “царскі падарунак” – томік-ксеракс брусельскага выдання 1966 года “О жизни преизбыточествующей” Н.С. Арсеннева, які аўтарка назвала *нечаканая, а доўгачаканая сустрэча*, яе захапіла асоба вялікага матэматыка, фізіка, які вынайшаў шлях пошуку Прычыны Прычын: *пустота сердца, бесконечная бездна может быть заполнена только предметом бесконечным, непреходящим, т. е. только Богом*[35]. Гэта кніга стала маяком для аўтаркі, уся яе лірычная творчасць адпавядае духоўнай канцэпцыі Блеза Паскаля.

Н. Мацяш таксама, як і яе малодшая сяброўка, стварае цэлы пласт духоўна заглыбленай лірыкі. Лірычная гераіня яе верша “Голас чацвёртай” імкнецца да аднаго: *Хацелася аднаго ад долі: // Душою з небам гаварыць*[36]. Яна ўслаўляе *Уменне жыць не ў спаняверцы // У сэнсе зямнага жыцця, // Уменне верваць да смерці // У бессмяротны свой працяг!*[37]. Н. Мацяш заклікае сваё сэрца да веры: *Замацуй у глыбінях сваіх // Знакам веры ў жыццё гэты міг*[38]. Сапраўды, захаваць веру ў сэрцы – для чалавека вельмі нялёгкая задача, гэта патрабуе пастаянных намаганняў, працы над сабой. Аўтарка змагаецца са сваёй недасканаласцю, просіць Усявышняга *не зацеміць свядомасць // Сумненнем! // Хоць бы зноў не сарвацца // У прорву зняверы! // Промнік Ісціны, //* (...) *Быць відушчай, // Быць памкнёнай толькі да вечнага – // Памажы!”*[39]. Пры жыцці Н. Мацяш было наканавана пакутваць ад цяжкай хваробы, але яна вельмі стойка пераносіла выпрабаванні, не дазваляючы сабе нават скардзіцца: *Гасподзь схіляецца да ўсіх, // ды духам ні-*

---

[35] Г. Тварановіч, *Пайсці, каб вярнуцца*, с. 211.
[36] Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 154.
[37] Тамсама, с. 212.
[38] Тамсама, с. 225.
[39] Тамсама, с. 228.

цых Ён не чуе...[40], паэтэса сваім жыццём праілюстравала адзін з асноўных пастулатаў хрысцінскай этыкі – ачышчэнне праз пакуты.

Чалавек сам па сабе – слабая і недасканалая істота, якая не заўсёды здольная вытрымаць выпрабаванні. Гэта яскрава паказала літаратура экзістэнцыялізму. Магчымасці чалавека не бязмежныя. У вершы "Што ацяміць?" Н. Мацяш прыгадвае знакамітыя словы "Няма дасканаласці ў свеце", выказаныя французскім пісьменнікам Антуанам дэ Сент-Экзюперы, каб далей сказаць пра сучасны стан грамадства: *Людзі адварочваюцца ад Бога, // Бо не бачаць, каб Ён пакараў вінаватага // За забойства, ці гвалт, ці бяздушша. // А Бог у душы знябыты*[41].

Знаходзячыся ў такім асяродку, лірычная гераіня апынулася ў разгубленасці: *Адвярнуліся святыя! // Ці не так, як трэба, клікала...*[42]. І як вынік чуем запытанне: *Хіба Гасподзь сцярпець бы змог, // Калі б ён існаваў на свеце – Бог?!*[43]. У чым прычыны такога дэізму (Богапакінутасці) – сумненне, роспач, крок назад? Не, паэтэса трывожыцца, што на зямлі ўзвысіўся чалавек, які ўявіў сябе чалавекабогам: *Бо мерай усяго ёсць чалавек: // Сам вершыць суд, сам творыць цуд і здзек*[44]. Як зазначае М. Бярдзяеў, *любіць чалавека, калі няма Бога, – значыць чалавека шанаваць за Бога. І тады падсцерагае чалавека вобраз чалавекабога, які павінен паглынуць чалавека, пераўтварыць яго ў сваю зброю. Так немагчымай з'яўляецца любоў да чалавека, калі няма любові да Бога*[45]. Гэту праблему няпэўнасці чалавека

---

[40] Н. Мацяш, *Богава дрэва*, Мінск 2004, с. 8.

[41] Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 240.

[42] Тамсама, с. 233.

[43] Тамсама, с. 291.

[44] Тамсама, с. 291.

[45] Н.А. Бердяев, *Философия творчества, культуры и искусства*: в 2 т., Москва 1994, т. 1, с. 327.

ўздымае Н. Мацяш у вершы “Неўнікнёнасць”. Паэтэсе шкада людзей, што заблукалі, страцілі праведны шлях: *Няпэўны час, // Няпэўная душа. // Зацемраных людзей нясцерпна шкода... // Святое Слова, што было спярша, // Не як любоў у іх, // А як выгода*[46].

Лірычная гераіня Г. Тврановіч таксама часам заблытваецца ў праблемах тэадыцэі (Богаапраўдання), выкарыстоўваючы аксюмаран (сумяшчэнне несумяшчальнага) у вершы-малітве, калі клапатліва просіць: *О, Госпадзе, // Ісусе Хрысце! // Абарані Сябе Самога...*[47] (Богу не патрэбна абарона, ён сам Вышэйшы Абаронца).

Паэтэсы-праўдашукальніцы Н. Мацяш і Г. Тврановіч праходзяць складаны духоўны шлях. Але ж Г. Тврановіч нібы падагульняе, што *нічога сваёй маральна-этычнай сутнасцю актуальней, універсальней за яшчэ старазапаветныя дзесяць запаведзей, а таксама праграмы-поклічу да ўзрастання ў духоўных магчымасцях, выказанай у Нагорнай пропаведзі Хрыстом, чалавецтва дасюль не вынайшла*[48].

Неабходна звярнуць увагу на слова-зварот да Бога, малітву. У паэзіі Н. Мацяш і Г. Тврановіч такіх зваротаў вельмі шмат. У вершаваных маленнях паэтэсы просяць аб вечным, неўміручым, высокадухоўным як асабіста для сябе, так і для чалавека ўвогуле.

Н. Мацяш свой верш “Калі б на свеце меўся Бог” будуе ў форме пераказу вядомай малітвы Опцінскіх старцаў, з захаваннем прынцыпу траічнасці: – *О Божа, дай мне сілы не змяняць // Таго, чаго змяніць не ў сіле я; // – І дай мне мужнасці зрабіць усё, // Што я ў жыцці маім зрабіць павінна; // – І дай мне мудрасці, каб разлічыць, // Што – не пад сілу мне,*

[46] Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 236.

[47] Г. Тврановіч, *Верасы Дараганава*, Мінск 2000, с. 7.

[48] Г. Тврановіч, *Пад небам Айчыны*, с. 37.

а што – мой абавязак...[49]. Узнікае пытанне да назвы верша: што гэта – сумненне? Ці своеасаблівае ўсведамленне паняцця веры, якую цяжка змерыць? У вершы "Гуканне ў пустыні" паэтэса звяртаецца да Бога з просьбай паказаць сваё аблічча: *З'явіся, Збаўца мой, з'явіся! // (...) З'явіся, выбаў з утрапення! // І хай хвілінай той святой // Усё, што мкнецца да здзяйснення, // Па веры спраўдзіцца маёй*[50]. У вершы "Пасля" Н. Мацяш хвалюецца за будучых людзей, наступнікаў, просіць для іх у першую чаргу веры: *Дай чалавеку веры, Божа, // Што хоць пасля, пасля, пасля, // Ужо ў абліччы іншым, можа, // Ён быць папраўдзе шчасным зможа, – // Бо вопыт, горкі і варожы, // Якім сілкуе Дух зямля, // Яму стаць мудрым дапаможа // Хоць недзе, некалі, пасля...*[51]. Паўтор слова "пасля" надае спакой, урачыстасць, нават нейкую ўпэўненасць гэтаму малітоўнаму звароту да Бога.

Малітва надзелена магутнай сілай. Як піша У. Салаўёў, *верыць у божыя вытокі дабра і маліцца Яму, аддаючы Яму сваю волю ва ўсім, ёсць сапраўдныя мудрасць і пачатак маральнай дасканаласці*[52]. Сапраўды, у малітве чалавек яднаецца з Найвышэйшым, знаходзіць пакаянне ў грахах, пераадоленне спакусы, утаймаванне гневу. Да малітвы спрадвеку чалавек прыходзіць у самыя адказныя моманты жыцця. Ю. Лабынцаў адзначае, што ў малітвы, як пэўнага слоўнага жанру, *шмат агульнага з развітай літаратурай сучаснасцю, з мастацкай творчасцю. Агульнага шмат, вельмі шмат. Бо сама паэзія, лірыка нарадзілася з гімна, з малітвы, малітоўнага імпульсу. Малітва – гэта высокая духоўная творчасць. Узыходжанне*[53].

---

49 Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 64.

50 Тамсама, с. 219.

51 Тамсама, с. 239.

52 Ю.А. Лабынцаў, *"Напой росою благодати...": малітоўная паэзія Кірыла Тураўскага*, Мінск 1992, с. 5.

53 Тамсама, с. 6.

Нібы дапаўняючы словы даследчыка, Г. Тварановіч зазначае: (...) *кожны чалавек нараджаецца “ветхім”, “плацяным” і мусіць знайсці ў сабе магчымасці, каб стаць жыхаром новазаветнай прасторы. І якраз перыпетыі гэтых пошукаў складаюць ці не асноўны змест усяго прыгожага пісьменства, прынамсі, пра тое сведчыць вопыт класічнай літаратуры*[54]. Як пацверджанне гэтаму заключэнню – амаль усе паэтычныя творы самой аўтаркі, якія прысвечаны самаму галоўнаму – пошуку Існага.

Такім чынам, адвечныя агульначалавечыя каштоўнасці ў спалучэнні з маральна-хрысціянскімі ідэаламі склалі аснову мастацкага светаразумення Н. Мацяш і Г. Тварановіч, якія пераасэнсоўвалі вечныя ісціны і катэгорыі быцця, пры гэтым адбываўся працэс самапазнання, паглыбленне маральна-гуманістычнага зместу іх лірыкі. Аўтарская манера Н. Мацяш і Г. Тварановіч вызначаецца экзістэнцыяльнай заглыбленасцю, духоўна-рэлігійным зместам, медытатыўна-роздумнымі інтанацыямі, мастацкі свет іх лірыкі элегічны і спавядальны. Іх паэзія характарызуецца тыпалагічным падабенствам ва ўвасабленні канцэпцый часу і свету, у гуманізме і філасафічнасці мыслення. Чалавек стаў асновай творчасці беларускіх паэтэс, іх духоўна-філасофскага асэнсавання свету; у іх вершах увасобілася разуменне таго, што хрысціянская вера – крыніца маральнага ўдасканалення і духоўнага ўзбагачэння.

---

[54] Г. Тварановіч, *Пад небам Айчыны*, с. 164.

Змест

ЧАСТКА ДРУГАЯ
ЭПІЧНАЯ РАДЗІМА
АДЗІНСТВА Ў РАЗНАРОДНАСЦІ

ЧАСТКА ТРЭЦЯЯ
ЛІРЫЧНАЯ АЙЧЫНА
"КАЛЫШАШСЯ Ў НАПЕВАХ ПЕСНІ РОДНАЙ"

Рэдактар тэхнічны
Павел Бельскі

Карэктар
Вера Іванюк
Ян Чыквін

Выдадзена за кошт сродкаў Культурнага цэнтра Беларусі
пры Пасольстве Рэспублікі Беларусь у Польшчы

ISBN 978-83-7657-369-4

Nr 108

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304; 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net
www.prymat.biasoft.net